

DATE DUE

GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

Die Grundzüge

der

musikalischen Formen

und

ihre Analyse,

als Leitfaden beim Studium derselben und zunächst für den praktischen Unterricht im Conservatorium der Musik zu Leipzig

entworfen

von

Ernst Friedrich Richter,

Universitäts-Musikdirektor, Organist zu St. Petri und Lehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Leipzig,

Verlag von Georg Wigand.

1852.

Vorwort.

Nachfolgende Schrift wurde vor einiger Zeit von dem Verfasser für dessen Schüler in der Composition geschrieben und erschien zu diesem Zwecke als Manuscript im Druck.

Es lag hierbei nicht in der Absicht des Verfassers diesen wichtigen Gegenstand für die Composition in so ausführlicher und breiter Weise zu behandeln, wie er sich in Compositionslehren neuerer Zeit vorfindet, im Gegentheil bemühte er sich, überzeugt dass hier nur der praktische Weg zum Ziele führen kann, denselben in seinen allgemeinsten, wichtigsten Zügen und in möglichst kurzer und scharfer Zeichnung hinzustellen.

Wenn die Formlehre hier, entgegen mancher neuerdings ausgesprochenen Ansicht, getrennt von den übrigen Zweigen der musikalischen Studien erscheint, so mag in der Ueberzeugung des Verfassers, dass keiner dieser bedeutenden Zweige der Composition, wie Harmonie, Contrapunkt u. s. w. in Verbindung mit allen übrigen wirklich so vollständig erfasst werden kann, als es ihre Wichtigkeit, und selbst ihr dem ernsten, nicht oberflächlichen Sinn sich darbietendes Interesse erheischt, der Grund gefunden werden. Die Schwierigkeiten des vorliegenden Gegenstandes sind so eigenthümlicher Natur, und greifen in alle übrigen Bestandtheile einer Composition ein, dass sie nur bei völliger Beherrschung

aller Kunstmittel mit Erfolg überwunden werden können, wie der Gegenstand selbst in seiner Ausdehnung und Bedeutung nur getrennt von den Vorstudien behandelt werden kann, da der Hinweis auf die Muster nur bei genauem Verständniss derselben, welches ohne eigene praktische Vorübung nie gründlich erlangt werden kann, von Nutzen sein wird.

Vielseitige Aufforderung und der Wunsch des Verfassers auch vielleicht in weitern Kreisen nützlich wirken zu können veranlassten die Veröffentlichung des kleinen Buches, bei dessen Beurtheilung wiederholt um Berücksichtigung des oben ausgesprochenen Standpunktes gebeten wird, da dasselbe keinen Anspruch auf erschöpfende Darstellung des Gegenstandes macht, sondern zunächst nur als möglichst kurz gefasste Grundlage zur praktischen Anleitung dienen, und dem Schüler Gelegenheit bieten soll, die aufgestellten Grundsätze bei weitern Studien zu erproben, und überhaupt das allgemein Wichtigste der Formlehre kennen zu lernen.

Leipzig im Juli 1852.

Der Verfasser.

Die musikalischen Formen und ihre Analyse.

Allgemeine Bemerkungen.

Jeder musikalische Gedanke erscheint in einer eigenen Form. Sie ist erkennbar theils in der Gliederung desselben in Beziehung auf die Taktart, theils in der grössern oder kleinern Ausdehnung und Abgränzung desselben. Das Erste ist Sache der musikalischen Grammatik, das Letzte in Anwendung auf ganze Tonstücke ein wichtiger Theil der Compositionslehre, und soll der Gegenstand unserer gegenwärtigen Untersuchung werden.

Bei Auffassung eines musikalischen Gedankens wird es sich zunächst um drei Dinge handeln; nämlich um Anfang, Fortführung und Schluss. Der Anfang eines musikalischen Gedankens für sich allein betrachtet ist leicht erkennbar und kann mit dem rhythmischen Accent, oder dem guten Taktheil zusammenfallen, oder als Auftakt vor diesem stehen. Von grösserer Wichtigkeit wird er beim Anschluss eines vorhergehenden musikalischen Satzes. Die Fortführung erfordert Regelmässigkeit des Rhythmus (eine Taktart im Grossen); der Schluss macht gewisse Formeln nothwendig.

Es giebt kein Tonstück, so kurz es sein mag, welches im Anfang, Fortführung und Schluss des musikalischen Gedankens der Grösse desselben gleich käme. Das Tonstück würde hierdurch entweder zu kurz, oder der musikalische Gedanke zu lang, und dadurch unfassbar werden. Hieraus folgt, dass jedes Tonstück entweder aus verschiedenen musikalischen Gedanken bestehen wird, die mit einander verbunden sind, oder, wenn blos einer derselben benutzt ist, dieser in verschiedenartiger Wiederholung oder Anwendung vorkommen wird. Diese Verbindung von musikalischen Gedanken, oder die verschiedene Benutzung derselben wird das ganze Tonbild

von selbst in verschiedene Bestandtheile zergliedern, und diese einzeln sowohl, wie in ihrer Zusammenstellung betrachten lassen.
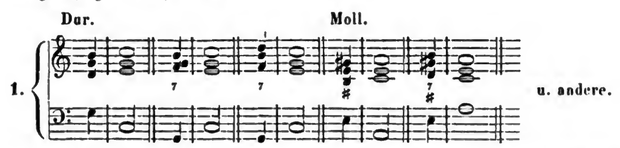
Die einfachste und erkennbarste Trennung der musikalischen Gedanken ist die Trennung eines Tonstückes in zwei Theile, die jeder für sich, eine bestimmt abgeschlossene Form zeigen, von denen der erste meistens in einer fremden Tonart, der zweite jedoch immer in der Haupttonart schliesst.

Ist das Musikstück von grösserm Umfange, so lassen sich bei jedem Theile wieder mehr oder weniger bestimmt abgeschlossene Sätze erkennen, die Perioden genannt werden. Ist das Stück klein, so kann eine einzige Periode den Inhalt eines Theiles ausmachen. Oft erscheinen aber auch mehre Perioden unter sich wieder so verbunden, dass sie zusammen einen grössern Bestandtheil eines Theiles ausmachen. Die so miteinander verbundenen Perioden nennen wir Periodengruppen. Das Ende einer Periode, oder Periodengruppe ist durch eine Cadenz bestimmt.

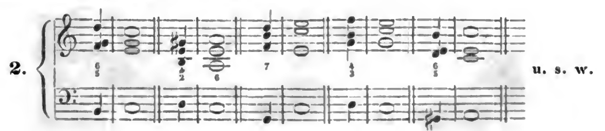
Ueber Cadenzen.

Unter den Cadenzen unterscheiden wir ganze und halbe.
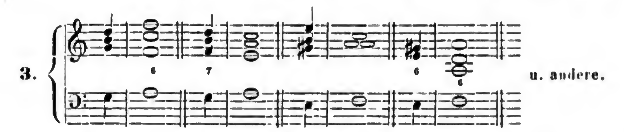
Die ganze oder authentische Cadenz (Schlusscadenz) wird durch den tonischen Dreiklang, dem der Dominantaccord vorhergeht, gebildet; z. B.
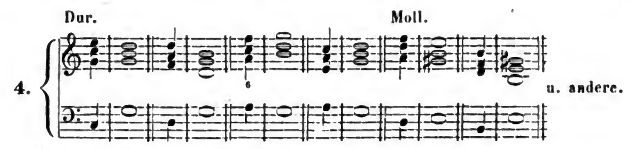


Wenn die ganze Cadenz in dieser Weise erscheint, nennt man sie vollkommen, wenn nämlich, wie oben, der Bass den Grundton des Dominantaccordes, die obere Stimme den Grundton des tonischen Dreiklangs erhält. Unvollkommen ist die ganze Cadenz, wenn entweder der Dominantaccord oder der tonische Dreiklang nicht in der Grundlage erscheint, oder die obere Stimme in die Terz des tonischen Dreiklangs führt, z. B.
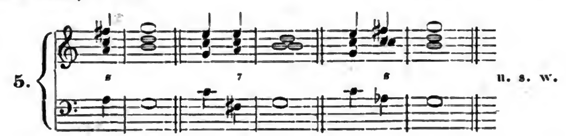


Als Trugcadenz erscheint sie, wenn auf den Dominantaccord irgend ein anderer Accord als der tonische Dreiklang folgt, z. B.



Die halbe Cadenz, der Halbschluss wird durch den Dominantdreiklang gebildet, dem irgend ein anderer Accord vorhergeht, z. B.

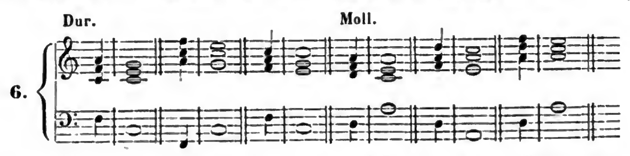


Unter die halben Cadenzen werden auch die gerechnet, die durch Modulation in die Dominante vermittelst verschiedener Accorde (wie z. B. der Dreiklang der 7. Stufe, der übermässige Sextaccord) ausser der 5. Stufe, die immer eine ganze Cadenz hervorbringt, gebidet sind, z. B.



Ausser diesen Schlussarten oder Cadenzen bietet die Plagal-Cadenz, der plagalische Schluss viel Nützliches.

Die plagalische Cadenz wird gebildet durch die Unterdominante verbunden mit dem tonischen Dreiklang, z. B.



Diese Cadenz wird häufig benutzt zum Abschluss kleiner Sätze und Abschnitte, sie erscheint aber auch in Verbindung mit der authentischen Cadenz als Hauptschluss.
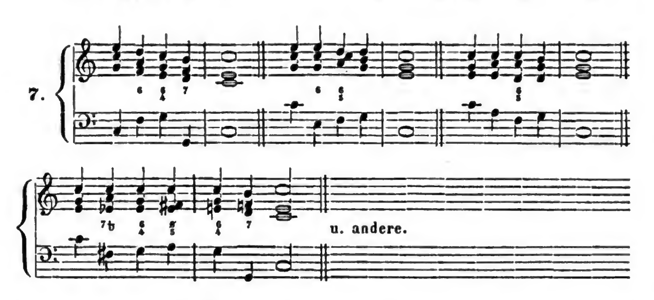
Alle diese Cadenzen erhalten nur wirkliche Bedeutung als solche, wenn der letzte Accord derselben am Ende einer Periode, eines Satzes, u. s. w. erscheint und auf gutem Takttheil und in den meisten Fällen auf den Anfang des Taktes fällt.

Erweiterte Cadenzen.

Die bisher angeführten ganzen Cadenzen sind durch zwei Accorde gebildet. Sie sind in dieser Form zu Abschlüssen kleiner Perioden oder Abtheilungen derselben ganz geeignet.

Es giebt aber auch erweiterte, verlängerte Cadenzen, oder Schlussformeln, die am Schluss grösserer Theile einer Composition sehr häufig benutzt werden.

Derartige verlängerte Schlussformeln sind unter andern folgende:



Sie erscheinen oft vielfach verlängert, je nachdem die Grösse, der Umfang der Composition selbst, oder der einzelnen Theile derselben es zweckmässig erscheinen lässt. Jeder Accord dieser Formeln kann in grösserer Ausdehnung vorkommen, als Grundlage einer melodischen Fortführung, selbst ganze Perioden können auf manchen dieser Accorde, z. B. auf den Quartsextaccord gebildet werden.
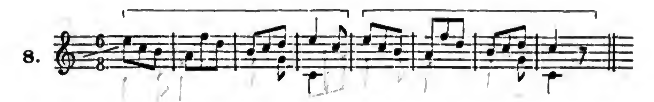
Die einfache Periode.

Die so eben erläuterten verschiedenartigen Cadenzen machen es möglich, wenn sie an richtiger Stelle angebracht sind, ein Tonstück von grösserm Umfange rhythmisch aufzufassen, da die durch sie hervorgebrachten Einschnitte, wie oben bemerkt wurde gleichsam

den Takt im Grossen, das nothwendige symetrische Verhältniss hervorbringen.

Die einfache Periode, der erste grössere rhythmische Bestandtheil einer Composition besteht aus zwei gleichen Abtheilungen, die sich durch verschiedenartige Cadenzen trennen.
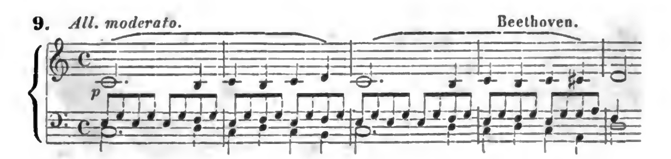
Die Abschnitte oder Abtheilungen enthalten eine gleiche Anzahl von Takten, meistens vier, seltner drei, z. B.
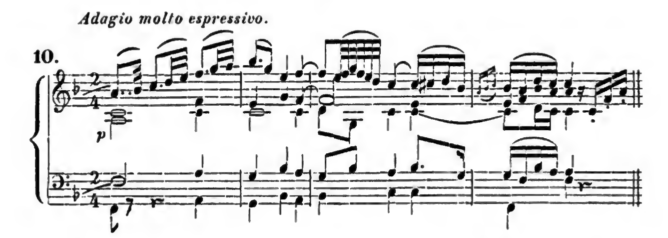


Bei dieser einfachen Melodie erscheinen beide Abtheilungen aus gleichen Motiven (melodische Bestandtheile) gebildet, und nur in etwas durch die Cadenzen verschieden, da die erste einen unvollkommenen, die zweite einen vollkommenen Ganzschluss enthält. Findet sich diese Art bei kurzen, schnell bewegten Rhythmen oft, so werden doch Fälle, wo beide Abtheilungen verschiedene Anwendung der Motive zeigen, häufiger vorkommen.

Bei grössern Taktarten bilden zwei und zwei Takte einer Abtheilung nicht selten bemerkbare Einschnitte, die so wohl durch gleiche Benutzung oder Wiederholung der Motive, als auch durch die harmonische Begleitung hervortreten. Bei kleinern Taktarten ist dies seltner der Fall, weil die Trennung in allzukleine Theile dem Ganzen leicht unangemessen werden kann.
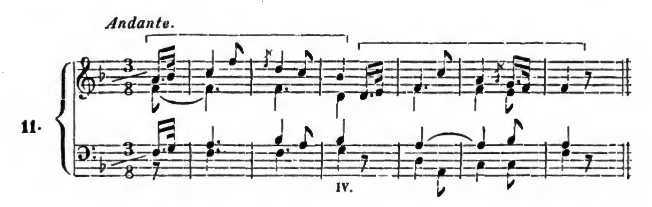
Bei folgendem Satze findet die Trennung der Melodie in zwei Hälften durch Wiederholung des kurzen aus zwei Takten bestehenden Motives statt.



Bei Tonsätzen langsamer Bewegung, oder wo es mehr auf eigentlichen Gesang als auf prägnante Darstellung des Motives ankommt, findet sich diese Trennung weniger, wie z. B. in folgendem Satze von Beethoven.
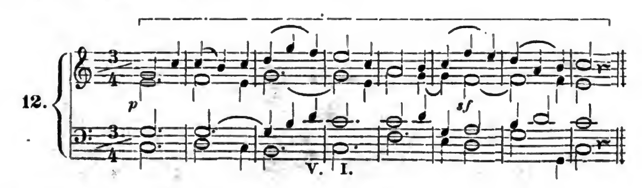


Als ein Beispiel von Abtheilungen aus drei Takten bestehend mag folgendes hier stehen.



Bei Bildung der Perioden sind die Cadenzen der Abtheilungen besonders wichtig. Wenn die Periode ein abgeschlossenes Ganze bilden soll, so wird die zweite Abtheilung einen vollkommenen Ganzschluss haben müssen; für die erste Abtheilung erscheint dieser selten geeignet und dann meistens mit Verbindungsnoten zur folgenden Abtheilung. Am meisten wird hier der unvollkommene Ganzschluss, der plagalische Schluss oder alle Arten der halben Cadenz angewendet.
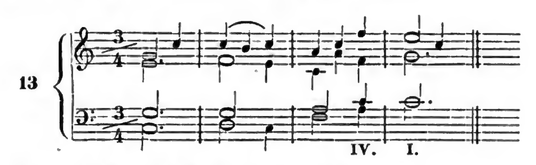
Wir wollen dies an einigen Beispielen erläutern.

Folgende einfache Periode zeigt in der ersten Abtheilung eine unvollkommene ganze Cadenz.
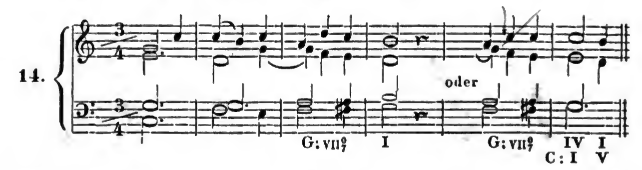


Ebenso das unter No. 10 angeführte Beispiel.

Soll die erste Abtheilung mit einer Plagal-Cadenz endigen, so würde die Melodie etwa so zu ändern sein.
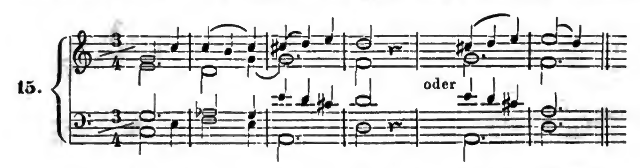


Die zweite Abtheilung bliebe unverändert.

Mit einer halben Cadenz würde sie so erscheinen.
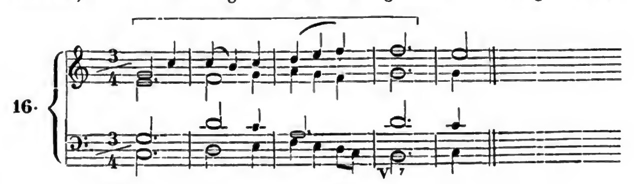


Bei dieser Cadenz erinnern wir an das Seite 3 über die halben Cadenzen Erwähnte.

Die ganze Cadenz kann bei einer Modulation, in ähnlicher Weise wie das No. 9 angeführte Beispiel, etwa so benutzt werden.



Die Cadenz kann bei dieser Abtheilung auch ganz wegfallen, und irgend ein Accord dieselbe beschliessen, wie in No. 11 die 2. Stufe. Im folgenden Beispiel ist die Dominantseptimenharmonie benutzt, deren Auflösung erst mit der folgenden Abtheilung eintritt.



In allen diesen Beispielen erscheinen beide Abtheilungen in dem Verhältnisse eines Vorder- und Nachsatzes, einer Voraussetzung und Folge, gleichsam einer Frage und Antwort. Schliesst nun, wie in obigen Beispielen die zweite Abtheilung der Periode mit einer ganzen Cadenz in der Haupttonart, so kann der Tonsatz als abgeschlossen betrachtet werden.

In solcher Kürze erscheinen aber selten ganze Tonstücke, und wie jeder einzelne Bestandtheil einer Composition, der kleinste wie der grössere, nicht für sich allein, sondern immer nur in Beziehung zu andern zur Geltung gelangen kann, so wird auch eine so abgeschlossene Periode eine zweite als Folge haben müssen, wenn sie ein befriedigendes Ganze bilden soll.

Wenn zwei Perioden zu einem Ganzen vereinigt werden, müssen sie sowohl Gemeinschaftliches besitzen, als auch Mannichfaltiges zeigen.

Zwei Perioden erhalten Einheit, wenn sie entweder aus gleichen Motiven gebildet sind, oder wenn die Melodiebildung derselben wenigstens Analoges enthält, und in Takt und Rhythmus gleichartig erscheint. Mannichfaltiges erhalten sie grösstentheils durch verschiedenartige harmonische Begleitung der Melodie, durch Modulationen, und besonders durch verschiedenartige Cadenzen. Das letztere ist für unsre Untersuchung besonders wichtig.
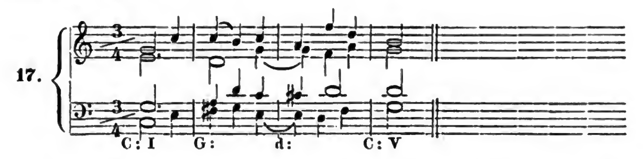
Für unsere zwei Perioden stehen uns in den oben gezeigten Cadenzen zur Abwechslung hinreichende zu Gebote. In sehr vielen Fällen werden sie aber die gewünschte Mannichfaltigkeit nicht hervorzubringen im Stande sein, wenn sie nicht zugleich in andern Tonarten erscheinen.

Wir kommen hier auf eins der wichtigsten Mittel zur Bildung verschiedener Perioden, nämlich auf die Modulation in andere Tonarten.

Die Modulation in andere Tonarten in Bezug auf die Cadenzen einer Periode.
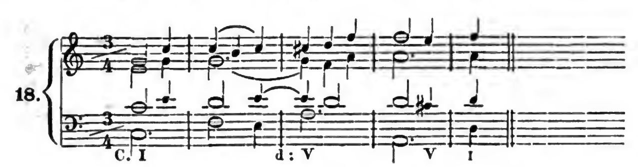
Können wir auch ein Verständniss dessen, was man unter ausweichender Modulation (wofür wir für unsern Zweck kurzweg Modulation sagen wollen) versteht, voraussetzen, so ist dieselbe auf die formelle Bildung eines Tonstückes doch von zu grosser Wichtigkeit, als dass wir eine nähere Erläuterung umgehen könnten.

Die Modulation in andere Tonarten kann sein: vorübergehend oder bleibend. Das Erste ist der Fall, wenn die neue Tonart nur zufällig, entweder durch die harmonische oder melodische Führung auftritt, und ihr wieder die frühere oder eine andere Tonart folgt, z. B.



Hier ist die Modulation nach G dur und D moll nur vorübergehend durch die harmonische Begleitung entstanden.

Das Zweite zeigt sich, wenn die neue Tonart sich als Ziel für den Beginn einer neuen Abtheilung oder Periode, oder auch bloss als Abschluss einer solchen ausweist, wie in folgendem Beispiel:



Im weitern Sinne kann man auch diese Modulation vorübergehend nennen, da die auftretende Tonart wahrscheinlich im Nachsatz wieder verlassen wird. Allein da die neue Tonart die erste Abtheilung beschliesst und die nächste beginnt, so steht sie in ganz anderm Verhältniss wie die früher gezeigte, und ist mehr als Ziel zu betrachten.

Jede vorübergehende Modulation in der Mitte eines Satzes oder Abschnittes hat keinen wesentlichen Einfluss auf die Bildung der Perioden. Diesen Modulationen ist keine Gränze zu setzen; sie können nach dem Charakter des Tonstückes in jeder Weise erscheinen, wenn sich nur ein natürlicher Zusammenhang empfinden lässt. Die Cadenzen in andern Tonarten am Schluss der Abtheilungen und Perioden aber sind von grosser Wichtigkeit für die Bildung eines Tonstückes.

Hierbei haben wir zuerst folgenden Grundsatz aufzustellen: die ganzen Cadenzen in fremden Tonarten setzen kein

Verbleiben in diesen als nothwendig voraus, da sie nur als Endpunkt der neuen Tonart betrachtet werden können; die halbe Cadenz in anderer Tonart aber weist bestimmt auf dieselbe hin, und setzt eine Folge derselben voraus.

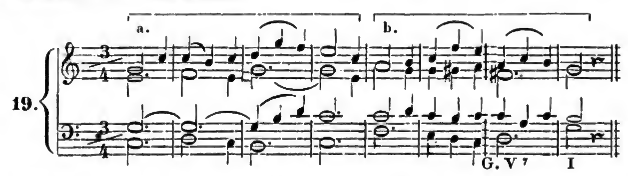
Die Wichtigkeit dieses Grundsatzes für die Fortführung eines Tonstückes wird im Voraus einleuchtend sein.

Wenden wir die Modulation zur Bildung unserer zwei Perioden an, so wird der natürlichste Schluss der ersten derselben in der Dur-Tonart der Dominante, und bei einem Tonstück in Moll in der Paralleltonart desselben stattfinden können, da der Schluss der zweiten Periode jedenfalls in der Haupttonart erfolgen muss.

Der Grund, warum die Tonart der Dominante gewählt wird, liegt darin, weil sie erstens in nächster Beziehung zur Haupttonart steht, und zweitens als Gipfel der Steigerung zu betrachten ist. Ebenso kann die Dur-Tonart der Dominante bei einem Tonstück in Moll nicht leicht gewählt werden, weil sie in entferntem verwandtschaftlichen Verhältnisse zur Molltonart steht. Man findet daher meistens die Paralleltonart benutzt, oder auch die Molltonart der Dominante.

Dass ausser diesen natürlichsten Wendungen nicht selten auch andere in näherer Beziehung stehende Tonarten gewählt werden, mag hier im Voraus bemerkt werden.

Unsre frühere kleine Periode könnte nun mit Benutzung der Modulation so erscheinen:



Auf die Cadenz der ersten Abtheilung (a) hat diese Umgestaltung weiter keinen Einfluss, sie kann in irgend einer früher gezeigten Weise erfolgen.

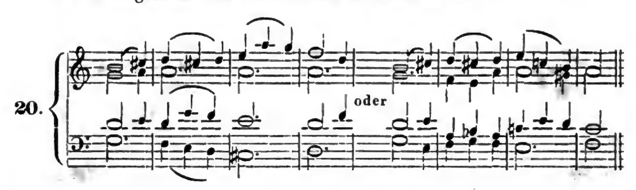
Diese neu gebildete Periode setzt nun eine zweite voraus, die wir jetzt hinzufügen wollen.

Zunächst wird von den früher erwähnten drei Bestandtheilen eines musikalischen Gedanken (S. 1.) nun der erste eine besondere Betrachtung verdienen.
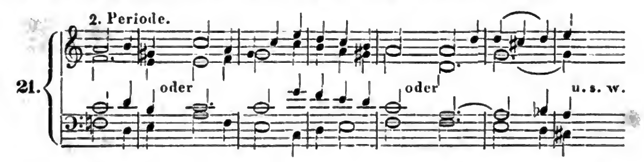
Der Anfang der zweiten Periode kann entweder in derselben Tonart, welche die erste Periode abschliesst, oder in andern Tonarten gebildet werden. Im letztern Falle entsteht eine Modulation ohne vorbereitende Harmonieen, die beachtenswerth ist, da sie häufig beim Anfang gewisser Perioden vorkommt.

Ehe wir Beispiele beider Arten von Anfängen versuchen, mag über den Schluss der ersten Abtheilung der zweiten Periode noch erwähnt werden, dass dieser gern eine Cadenz in einer andern nicht zu entfernten Tonart der Mannichfaltigkeit wegen bringt.
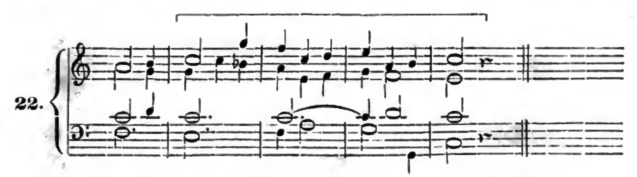
Wir beginnen nun unsre zweite Periode so:



Zum Anfang in einer neuen Tonart sind die nächstverwandten Tonarten am geeignetsten. Hier mögen einige Beispiele folgen.



Der Anfang dieser zweiten Periode schliesst sich an die Cadenz in G dur der ersten Periode an, wie sie No. 19 giebt. Hierdurch entstehen die oben erwähnten Modulationen durch Abbrechung und ohne vorbereitende Accorde. Die Modulation in die Haupttonart verspart man gern für die zweite Abtheilung, wo sie dann desto frischer und neuer auftritt. Diese kann in Verbindung mit dem Satze No. 21 so gebildet werden.



Hierbei bringt die vorübergehende Modulation in die Unterdominante am besten die Rückkehr zum Ausgangspunkte, das Gefühl des vollständigen Schlusses hervor.

Die von uns benutzte Modulationsordnung ist keine festbestimmte, sie kann mit Rücksicht auf die nothwendige Abwechselung ganz anders erscheinen, z. B. wenn die erste Periode in der Haupttonart schliesst, was bei solchen kurzen Tonstücken nicht selten der Fall ist, so wird die erste Abtheilung der zweiten Periode sich am natürlichsten in der Tonart der Dominante bewegen. Unsere Darstellungen können sich nur auf die einfachste und natürlichste Form beziehen, ihre Modification muss der Kritik über specielle Fälle überlassen bleiben.

Als ein Musterstück dieser kleinen Form führen wir noch das Lied von Mendelssohn: Leise zieht durch mein Gemüth etc. an.

Die ersten 4 Takte gelten hier als Einleitung. Mit dem Gesang tritt die erste Periode ein und schliesst in dem 3. und 4. Takte mit einer Plagal-Cadenz in der Haupttonart, während die erste Abtheilung, durch keine Cadenz gebildet bloss melodischen und rhythmischen Einschnitt zeigt. Die erste Abtheilung der zweiten Periode beginnt in der oben angeführten Art mit einer Modulation und schliesst mit einer unvollkommenen ganzen Cadenz in E moll, während die zweite Abtheilung in höchst einfacher, und durch den Aufschwung des Gesanges höchst reizenden Weise nur aus einer verlängerten Schlusscadenz besteht. Bemerkenswerth ist bei diesem Liede noch, dass die Tonart der Dominante gar nicht erscheint.
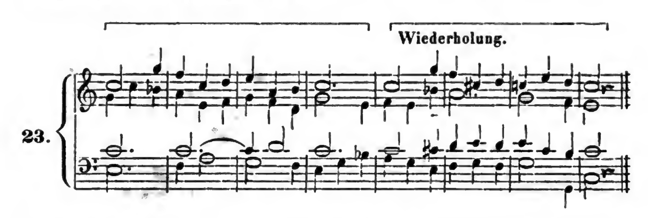
In dieser kleinsten Form finden sich Lieder, Thema zu Variationen, Tänze, und manche andere kleine Tonstücke, namentlich für Pianoforte. Sie erscheinen durch die zwei so gebildeten Perioden in zwei Theilen, die oft wiederholt werden.

Zusammengesetzte und erweiterte Perioden.
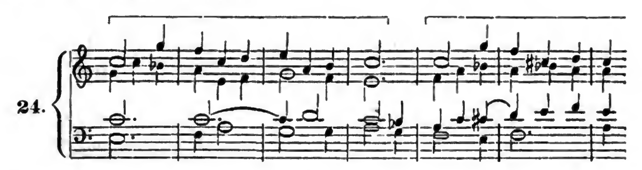
Als erste und einfachste Erweiterung einer Periode erscheint die einfache Wiederholung einer Abtheilung derselben, wozu man meistens die zweite Abtheilung wählt. Sie erscheint in kürzern Tonstücken gern in der zweiten Periode, oder im zweiten Theile.

Die Verbindung dieser Wiederholung wird am zweckmässigsten durch eine unvollkommene, oder eine Trug-Cadenz erreicht.

Als Beispiel wählen wir die unter No. 22 befindliche zweite Abtheilung einer zweiten Periode.
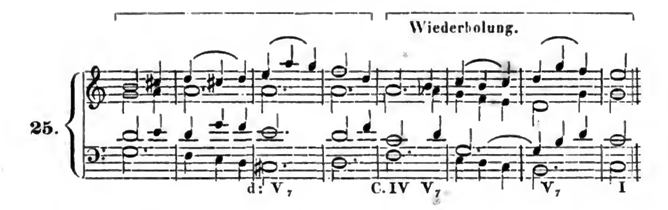


In diesem Beispiel geschieht die Verbindung durch eine unvollkommene Cadenz im 3. und 4. Takte und durch den fortschreitenden Bass. Vermittelst Trug-Cadenz könnte die Verbindung auf diese Weise erfolgen:



Diese Wiederholungen einer Abtheilung geschehen selten in vollständiger Weise. Nach dem Gesetz der Mannichfaltigkeit kommen Abänderungen der Melodie sowohl, wie der harmonischen Führung sehr häufig vor, wie sie sich zum Theil in obigen Beispielen finden. Ganz neu wird jedoch diese Erweiterung selten vorkommen, und dürfte dann immer nur Analoges enthalten.

Die Wiederholung der ersten Abtheilung einer Periode kommt bei kleinern Tonstücken meistens im zweiten Theile vor, und erfolgt sodann gern in verschiedenen Tonarten, die Verbindung wird dann oft durch unvollkommene ganze, oder halbe Cadenzen erreicht. Die verwandten Dur- und Molltonarten sind hierzu am geeignetsten; die Modulation in die Dominante jedoch ist hier, wenn dieselbe schon im ersten Theil dagewesen ist, selten passend, dagegen ist die in die Unterdominante hier, oder bei der zweiten Abtheilung der zweiten Periode sehr brauchbar, da sie den Hauptschluss gut vorbereitet.
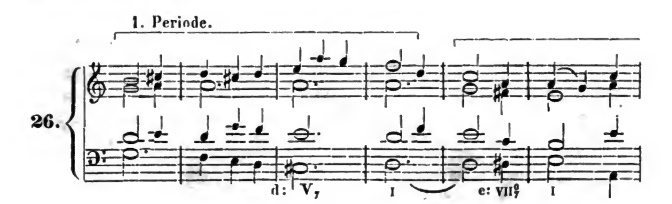
Als Beispiel für diese Art Verlängerung knüpfen wir an den unter No. 20 befindlichen Anfang des zweiten Theiles an.

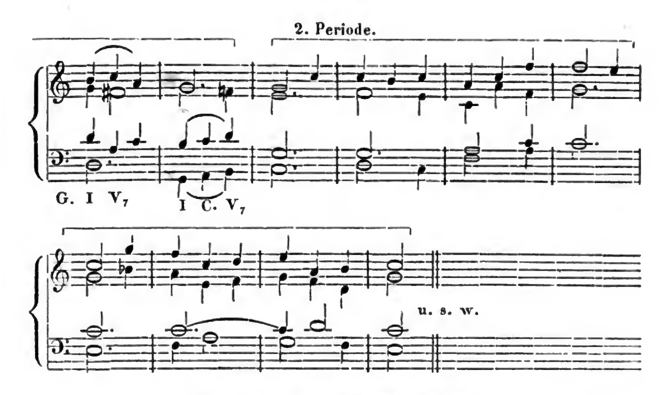


Es bedarf diese Verlängerung zunächst keiner weitern Auseinandersetzung, und man wird leicht sehen, dass es hierbei auf die Wendung am Schlusse der ersten Abtheilung, als des Modells hauptsächlich ankommt.

Wir haben bisher die erweiterte, zusammengesetzte Periode bloss für den zweiten Theil eines Tonstückes benutzt. Der Grund davon liegt darin, dass bei jeder Composition der zweite Theil derselben Abwechselung und Neues bieten muss, während der erste Theil immer einfach in Gestaltung der Motive, der Melodie, der Harmonie wie der Modulation erscheint. Die Vergrösserung des zweiten Theiles kann auch durch zwei einfache Perioden erreicht werden. Gewöhnlich erscheint dann der Schluss der ersten Periode wieder in der Dominante, seltener, und meistens nur bei grössern Tonstücken in einer andern Tonart; die zweite Periode wird dann am zweckmässigsten die Wiederholung des ersten Theiles mit melodischen und harmonischen Veränderungen und den nothwendigen Ganzschluss in der Haupttonart, mit oder ohne Wiederholung der letzten Abtheilung enthalten. Diese zweite Periode aber ganz neu zu bilden, wird selten rathsam sein. Diese Form kann schon als Keim von grössern Tonstücken gelten, da die Anwendung der Grundzüge auch bei diesen stattfindet.
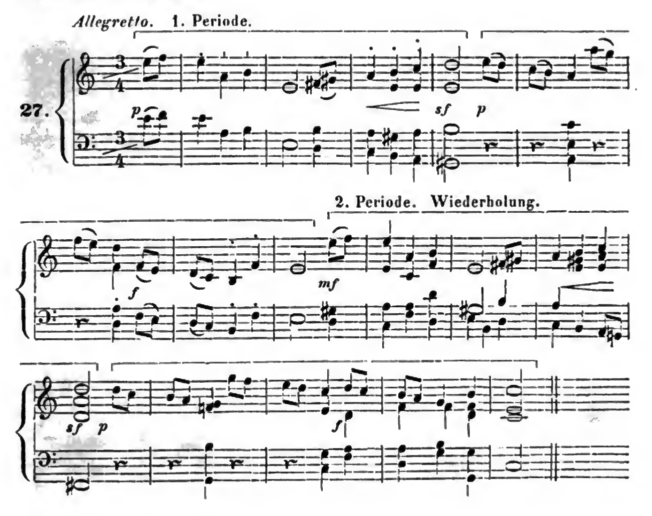
Für unser Beispiel würde sich der zweite Theil etwa so gestalten lassen.
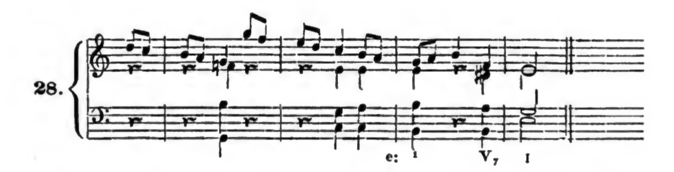




Erweiterung des ersten Theiles.

Die Erweiterung des ersten Theiles kann zunächst durch Zusammenstellung zweier einfachen Perioden, die sich wiederholen, und nur durch die Cadenzen unterscheiden, geschehen. Ein Beispiel mag diese Form erklären.



Da die erste Periode hier eine zweite zur Folge hat, so erfolgt der Schluss derselben vermittelst einer halben Cadenz, die unvollständig in dem Unisono des 7. und 8. Taktes liegt; die zweite Periode schliesst mit vollkommener ganzer Cadenz in der Paralleltonart. Die Cadenzen der beiden Abtheilungen bedürfen nach Obigem keiner weitern Erklärung.

Statt der Paralleltonart wählt man am Schlusse nicht selten die Molltonart der 5. Stufe. Hiernach würde die letzte Abtheilung sich so gestalten lassen.
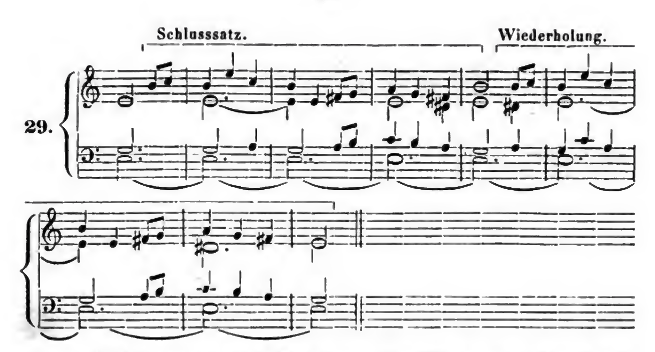


Zwei Perioden verschiedenen Inhalts lassen sich in diesem kleinen Raume nur schwer vereinigen, da sie zu Mannichfaltiges bieten würden, was besondere Verbindungssätze nothwendig machen würde.

Eine weitere Vergrösserung des ersten Theiles könnte noch durch Wiederholung der zweiten Abtheilung der letzten Periode in der Weise, die wir früher beim zweiten Theile S. 12 darlegten, erfolgen. Man findet diese Wiederholungen im ersten Theile seltener, als gewisse Schlusssätze, Schlussperioden, die wir in Folgendem näher zu erläutern versuchen wollen.

Schlusssätze, Schlussperioden.
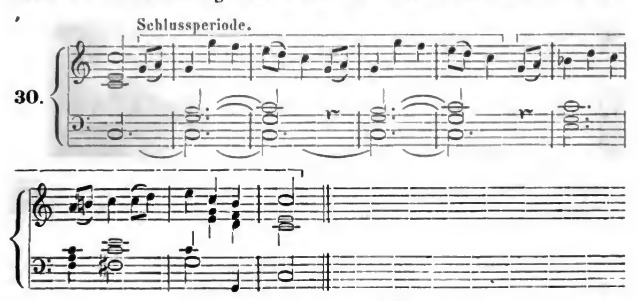
Die Schlusssätze erscheinen nach dem Hauptschlusse als Anhang und Erweiterung desselben, und sind entweder einfache, wiederholte Sätze oder Perioden. Sie werden nicht selten als Orgelpunkt eingeleitet und als solcher entweder beendet, oder auch, was noch öfter geschieht, wie jeder andere Satz harmonisch zu Ende geführt.

Für unsere kleinern Tonstücke bedarf es keiner lang ausgeführten Sätze, und folgende Beispiele mögen einige Arten derselben zeigen.



Dieser Schlusssatz knüpft sich an No. 28 an, und der Orgelpunkt ist bis zum Ende geführt.

Das folgende Beispiel zeigt eine Schlussperiode, die durch einen Orgelpunkt eingeleitet ist, später aber in einfacher harmonischer Weise zu Ende geführt wird. Sie schliesst sich an No. 27 an.
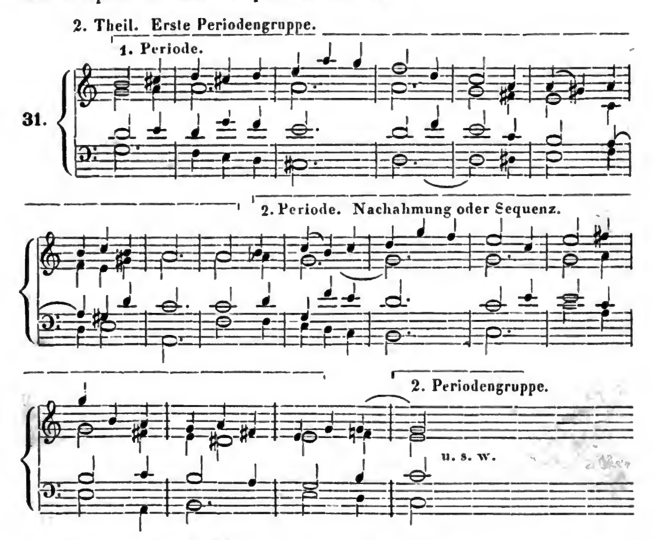


Diese Schlusssätze kommen bei grössern Compositionen nicht selten als Periodengruppen von weiter Ausdehnung vor, wie sich an einigen spätern Beispielen ergeben wird.

Mehre Periodengruppen in einem Theile.
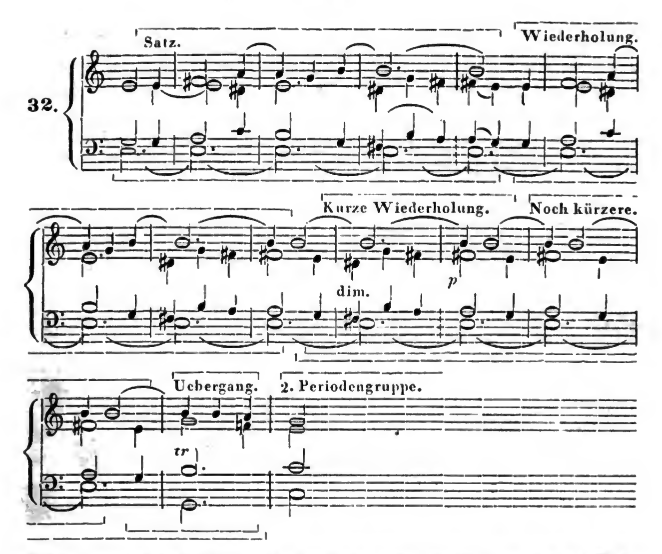
Unsere Tonstücke bestanden bisher aus einer Periodengruppe für jeden Theil. Wollen wir dieselben mit den einfachen Mitteln, die uns jetzt zu Gebote stehen, vergrössern, so könnte dies durch mehre Periodengruppen in einem Theile geschehen. Wir knüpfen, wie früher zunächst an den zweiten Theil an.

Die S. 14 und 15 gezeigte Formirung eines Tonstückes gab uns den zweiten Theil desselben in zwei Hälften, deren letzte die Wiederholung des ersten Theiles ausmacht. Erweitern wir diese Anlage, so könnten für beide Hälften nun zwei Periodengruppen gebildet werden. Dies bewirken wir zuerst durch einfache Perioden und knüpfen an das Beispiel No. 26 an.



Die Cadenzen und Modulationen der Abtheilungen bedürfen nach Obigem keiner weitern Erklärung. Das Ganze schliesst in E moll und der letzte Takt bildet zugleich einen kurzen Uebergang nach C dur. An dieses würde sich die Wiederholung des ersten Theiles mit den nöthigen Schlussveränderungen knüpfen.

Der Schluss obiger Periodengruppe, welcher der Abwechselung wegen nicht in der Tonart der Dominante geschieht, lässt sich auf gleiche Weise verlängern, wie bei den Schlusssätzen erläutert wurde, entweder durch Hinzufügung kurzer Sätze, gewöhnlich aus Bestandtheilen der Motive gebildet, auf liegendem Basse als Orgelpunkt, oder ohne diesen durch kurze Wiederholungen passender Motive, und Schlussformeln. Wir geben hier ein Beispiel und nehmen den Anfangspunkt im 16. Takte des letzten Satzes.



Dieser verlängerte Schluss ist gebildet durch einen Satz von 4 Takten, der zuerst vollständig wiederholt wird, worauf die letzten zwei Takte, und sodann der letzte Takt desselben wiederholt erscheint. Der letzte Takt bildet den Uebergang zur folgenden Periode. Gruppiren wir diese Gestaltung in Abtheilungen zu 4 und 4 Takten, wie die untere Einklammerung zeigt, so kommen wir zuletzt auf ein ungleiches Verhältniss, nämlich auf e i n e n dazwischen geschobenen Takt, oder auf eine Abtheilung von 5 Takten. Wir finden später Gelegenheit über solche Verhältnisse zu sprechen; für jetzt mag es genügen, dass sich beim Verfolg des ganzen Satzes in Verbindung mit No. 31 kein störendes rhythmisches Verhältniss zeigt. Dass dieser verlängerte Schluss auch ohne Orgelpunkt, durch wiederholte Sätze gebildet werden kann, wird leicht zu erkennen sein.

Mehre Periodengruppen im ersten Theil sind b e i d e m U m f a n g u n s e r s T o n s t ü c k e s sehr schwer in gehöriges Verhältniss zu bringen, sie würden immer Verbindungssätze erfordern, die wir noch nicht kennen, und da der Charakter des ersten Theiles ein ganz anderer ist, als der des zweiten, werden die Verknüpfungsmittel dieses hier nicht genügen. Sollen sie gebildet werden, so

2*
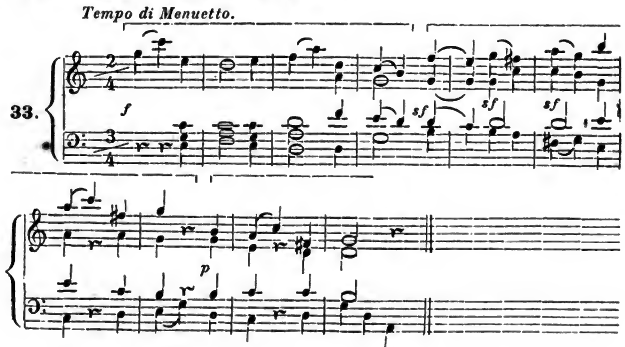
würde nach der natürlichsten Anlage die zweite Periodengruppe die Tonart der Dominante oder resp. die Paralleltonart erfordern.

Perioden von ungleichen Bestandtheilen.
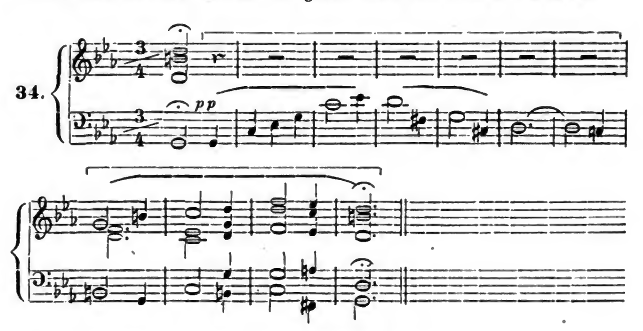
Die Perioden unserer Tonsätze zeigten sich bisher in richtigem symmetrischen Verhältniss, und wenn auch eine Abtheilung derselben wiederholt erschien, so wechselten doch immer Sätze von 4 Takten mit einander ab. Nur in einem Falle zeigte sich ein ungleiches Verhältniss in No. 32. Sind diese Sätze, wie hier, immer durch Cadenzen getrennt, so ist dadurch die Gliederung stets deutlich sichtbar. Die musikalischen Gedanken und ihre Ausführung reihen sich aber hierdurch nicht immer in gleichmässigem, ununterbrochenen Flusse aneinander, und nehmen zu sehr abgemessene Gestalt an. Ist dies für kleinere Tonstücke immer noch erträglich, so vermeiden gute Componisten diese immerwährenden Abschlüsse, namentlich für grössere Tonstücke gern, weil hier die formellen Verhältnisse auch grösser erscheinen und eine solche häufige Trennung zu kleinlich und unerträglich sein würde, und bringen meistens nur die Cadenzen der Haupttheile.

Es giebt aber auch Theile einer Composition, wo selbst die Perioden nicht aus gleichen Bestandtheilen bestehen, uud welche diese ängstliche Gleichheit und Genauigkeit aller Sätze aufheben. Wir wollen diese Perioden an einigen Beispielen erläutern.
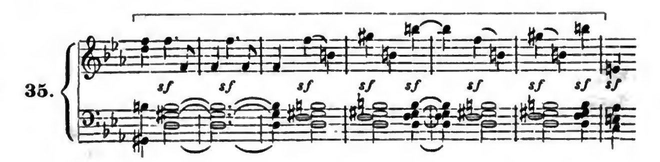
Zuerst findet sich oft bei der einfachen Periode ein Anhang von zwei Takten, so dass die zweite Abtheilung derselben aus sechs Takten besteht. Diese zwei Takte sind meistens bloss Anhang und Wiederholung des Schlusses, z. B.



Bei grössern Tonstücken zeigen sich diese sechs Takte einer Abtheilung auch in anderer Weise. Z. B. im Anfang des 3. Satzes der C moll Sinfonie von Beethoven gleich nach der ersten Formate.



In der Eroica im ersten Satze folgende Stelle:
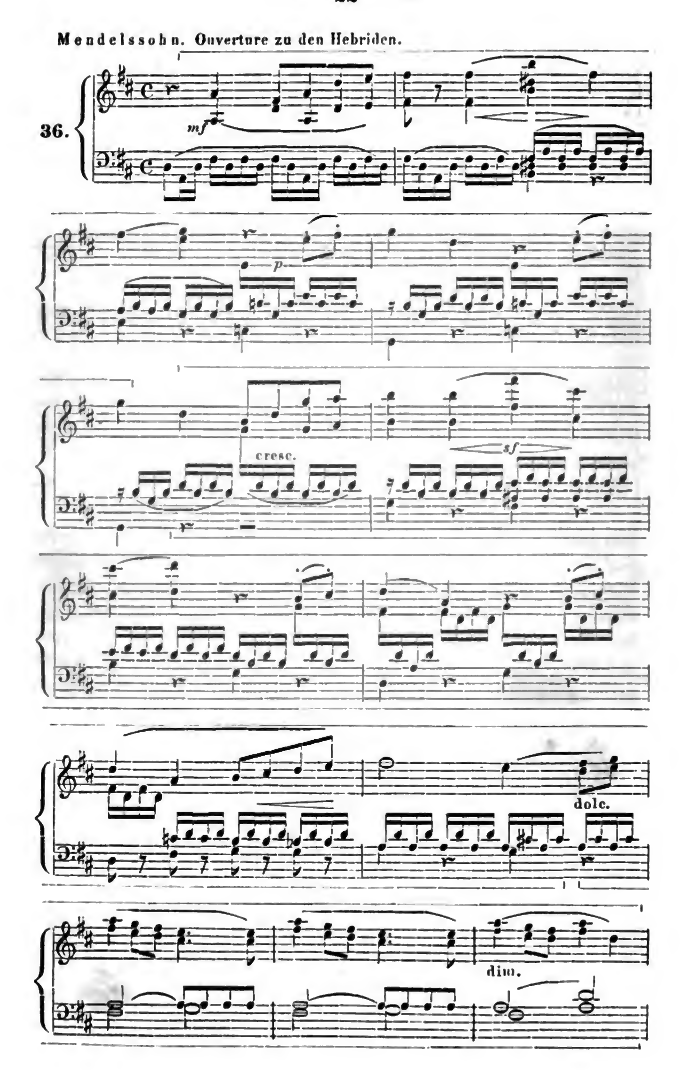


die drei mal mit andern Harmonieen wiederholt vorkommt.

Hier erscheint das Verhältniss immer noch gleichartig, da eine weitere Gliederung immer zwei und zwei Takte selbstständig oder wiederholt erkennen lässt.
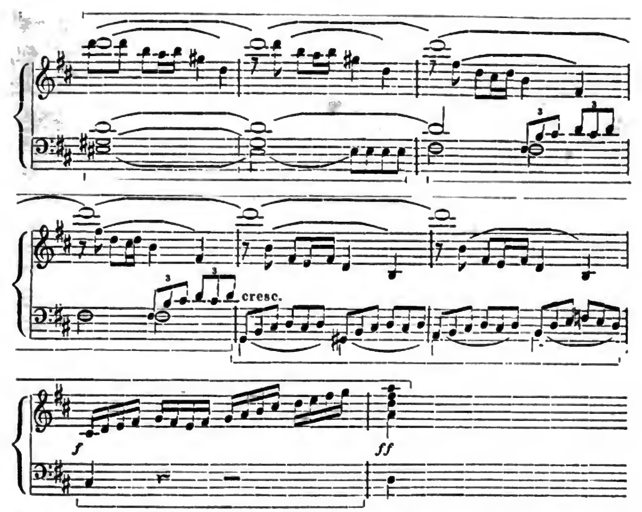
Seltsamer sind diejenigen Sätze oder Abtheilungen einer Periode, welche ungleiche Anzahl von Takten enthalten. Wir finden solche von 7, 9, 11 und mehr Takten.

Alle solche ungleichen Theile einer Periode finden sich nie zu Anfang eines Tonstückes, wo die symmetrische Gliederung, das rhythmische Gefühl weckend und befestigend nothwendig erscheint, sehr häufig aber in der Mitte eines Theiles, da wo der Uebergang zu neuen Motiven länger ausgesponnen ist, oder in grössern Compositionen nach mehren Periodenabtheilungen als Uebergang zu neuer Periode, endlich auch bei Schlusssätzen.

Wir geben hiervon einige Stellen aus bekannten Werken.



Mendelssohn. Ouverture zu den Hebriden.
36.
mf
p
cresc.
sf
dolc.
dim.
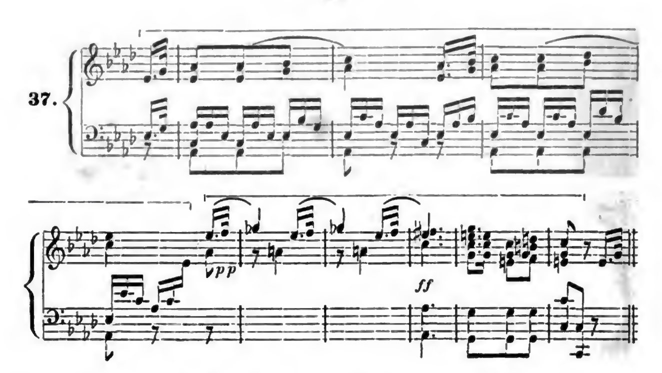


Die ganze Periode besteht aus 20 Takten, die verschieden analysirt werden können. Nach der obern Einklammerung besteht die erste Abtheilung derselben zunächst aus 4 Takten, die sich in der folgenden Abtheilung in anderer Tonart wiederholen und durch Zusatz von 5 Takten verlängert werden, wodurch 9 Takte entstehen; diese schliessen sich an die 3. Abtheilung aus andern Motiven gebildet, und welche 7 Takte enthält. Will man diese Stelle nach der untern Einklammerung analysiren, so gelangen wir zu noch kleinern Sätzen, von denen einer 3 Takte, und der letzte sogar nur 1 Takt enthalten wird, wodurch sich auch das frühere Ergebniss von 1 Takt in No. 32 erklären wird.

Das Ganze aber bildet den Uebergang von der Gesangstelle zum Schlusssatze des ersten Theiles der Ouverture. So wenig symmetrisch alle solche Perioden sich darstellen, so erhöhen derartige ungleiche Zusätze und Verlängerungen, wenn sie aus dem Ganzen herauswachsen die Spannung sehr, und der Eintritt der folgenden gewöhnlich bedeutenden Periode ist um so frischer und befriedigender.

Um das Verständniss für solche Periodenglieder zu befördern mag hier noch folgende Stelle aus dem 2. Satze der C moll Sinfonie von Beethoven Platz finden.
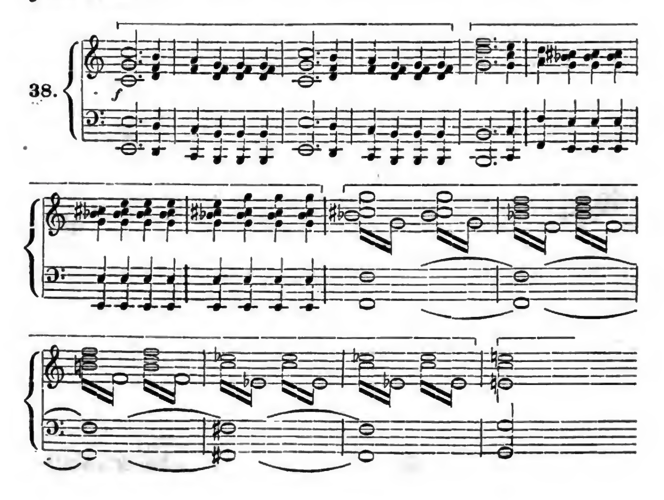
37.



Diese Periode, an die sich ähnliche in demselben Satze schliessen, besteht aus 9 Takten. Die erste Abtheilung enthält 4, die zweite 5 Takte. Diese ungleichen Perioden finden sich in langsamen Tonstücken öfter, als in schnellen, weil die längere Dauer der Taktglieder selbst solche rhythmische Ungleichheiten nicht so deutlich fühlbar, und daher nicht unangenehm werden lässt.
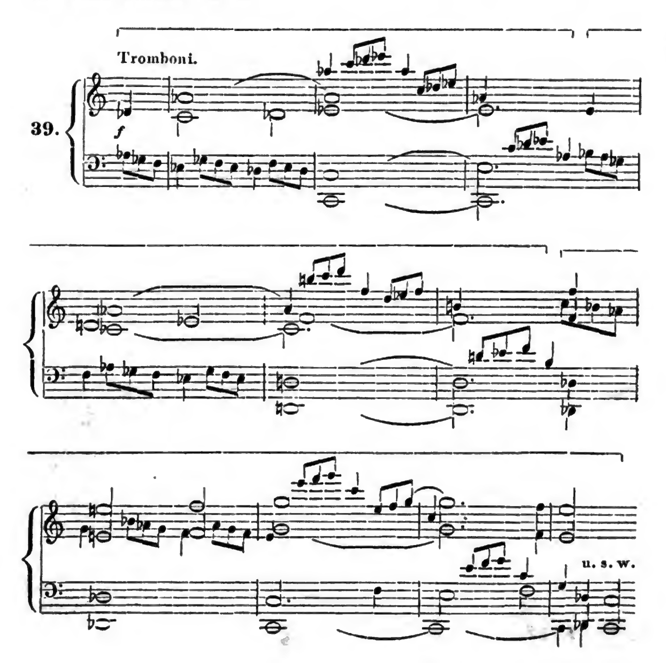
Wir wählen aus dem 4. Satze derselben Sinfonie noch folgende Stelle:

38.
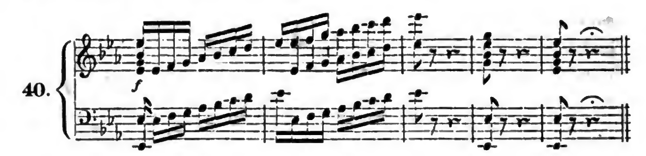


Diese Periode von 13 Takten besteht aus zwei gleichen Abtheilungen von 4 Takten; die dritte enthält 5 Takte und erhöht hierdurch die Spannung für die nächste Periode, die auf dem Quart-Sextaccord mit andern Motiven beginnt, und den Schluss einleitet.

Sind solche Perioden, aus ungleichen Bestandtheilen gebildet, sehr oft in grössern Compositionen zu finden, so erscheinen sie doch immer nur an den von uns angedeuteten Orten, und ohne das rhythmische Gefühl zu verletzen, wirken sie durch Abwechselung wohlthätig und erhöhen die Spannung für die nachkommende neue Periode, die in der Regel auch bedeutende und neue Motive enthält. In dem von uns zuletzt angeführten Satze der C moll Sinfonie sind alle Perioden, bis auf die citirte Stelle, einfach; nur erscheint der oben besprochene Zusatz von zwei Takten häufig, und es mischen sich unter die viertaktigen Gruppen, mitunter solche von drei Takten. Z. B.



Die ungleiche Bildung von Periodenabtheilungen erscheint am Schluss nicht selten in folgender Weise:

40.


Die Vergrösserung dieser Abtheilung um einen Takt ist aber hier nur scheinbar, denn, wie jeder Schluss auf gutem Takttheil fallen muss, wird auch der erste Takt einer Periode in solchen Fällen zum Schluss geeignet sein. Der 5. Takt dieses Satzes ist daher also als Anfangspunkt einer neuen Abtheilung anzusehen, deren übrige Taktglieder natürlich hier nicht zum Vorschein kommen.

Die Anwendung solcher ungleicher Perioden für unsere bisher gezeigte kleinere Form wird selten stattfinden können. Wir gehen daher zu ausgedehntren Formen über, und bemerken nur, dass zur Ausführung kleiner Tonstücke, wie Lieder, kleiner Clavierpiecen, Etuden, Scherzi, Menuetten und dergleichen die bisher erläuterte Formbildung bei gesundem Ohr und richtigem rhythmischen Gefühl sich mannichfaltig verwenden lassen wird.

Grössere musikalische Formen.

Die Formen der Sonate.

Die bisher erläuterten Mittel sind auch für grössere Compositionen ausreichend, über ihren Gebrauch aber ist Manches noch hinzuzufügen.

Dass wir uns auch hier auf das Einfachste, das Natürlichste beschränken, mag hier wiederholt erwähnt werden mit der Bemerkung, dass dieses überhaupt jeder besondern und eigenthümlichen Verwendung zum Grunde liegen muss, wenn sie auf Lebensfähigkeit Anspruch machen will, und dass die Erkenntniss desselben dem Fähigen auch auf eignem Pfade ein treuer Führer sein wird.

Der erste Satz einer Sonate.

Dem ersten Theil einer grössern Composition wird die bisher gegebene Form in so fern zum Grunde liegen, als hier, wie dort die Haupt-Modulation in die Tonart der Dominante, und in einem Tonstücke in Moll in die Paralleltonart als einfachstes Steigerungsmittel gilt, und der Theil in derselben Tonart beschlossen wird.

Es treten aber nun, da hier ein grösserer Raum gegeben ist, für die beiden herrschenden Tonarten gern besondere musikalische Gedanken auf, die eben so wieder besondere Verbindungsglieder erfordern. Beide Gedanken enthalten meist Gegensätze, so dass, wenn z. B. in einem ersten Sonatensatze der erste in grosser rhythmischer Belebung auftritt, der zweite gern ruhigen Gesang enthält, der sich im Schlusssatze wieder zu grössrer Lebendigkeit steigert.

Dieser so allgemein hingestellte Entwurf des ersten Theiles bedarf noch einer genauern Erläuterung. Die erste Periode enthält den ersten Hauptgedanken mit vollkommenem Abschluss. Wir finden hierzu, wenn es der Stoff oder die Ausdehnung der Composition rechtfertigt, oft mehre Perioden (Periodengruppe) verwendet. Der Abschluss geschieht meistens durch eine vollkommene Cadenz in der Haupttonart. An diesen Hauptheil wird sich die Verbindung zwischen diesem und dem zweiten Hauptgedanken knüpfen. Dieser Verbindungssatz besteht ebenfalls in einer neuen Periode, oder Periodengruppe, die den Uebergang in die neue Tonart bewerkstelligt. Der Stoff hierzu ist öfters dem Hauptsatze entnommen, und bildet eine Wiederholung desselben, nicht selten aber erscheinen auch neue Motive. Nach S. 9 und 10 ausgesprochnem Grundsatz wird der Schluss derselben eine halbe Cadenz enthalten.

In Sonaten kleinerer Form fällt nicht selten die besondere Uebergangsperiodengruppe weg, und die Wendung zur neuen Tonart geschieht dann am Schlusse der ersten Perioden.

Hierauf folgt die Periode, die den zweiten Hauptgedanken in der Tonart der Dominante oder Parallele enthält mit vollkommenem Schluss, an welche sich der Schlusssatz, oder die Schlussperiode in mehr oder weniger Ausdehnung fügt.

Die Hauptbestandtheile sind sonach kürzlich folgende:
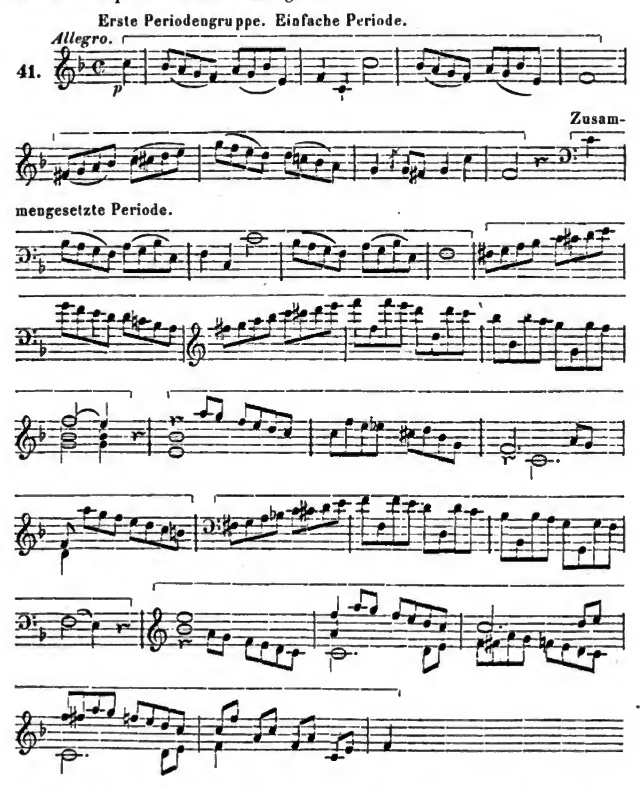
Erste Periodengruppe, erster Hauptgedanke.

Zweite, oder Verbindungs-Uebergangsperioden.

Dritte, enthält den zweiten Hauptgedanken.

Vierte, oder Schlusssatz.

Wir wollen dies an folgendem ersten Satze einer bekannten Sonate von Mozart erläutern, die uns die Grundzüge am einfachsten darlegt, und bemerken noch dazu, dass wir der Raumersparniss wegen nur die melodische Fortführung mit kurzen Andeutungen der Cadenzen geben werden. Die Sonate ist enthalten im 3. Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe.
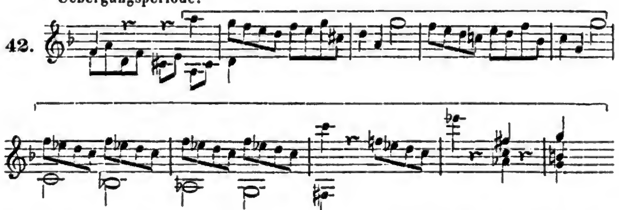


Zur Erläuterung dieser Periodengruppe mag Folgendes dienen.

Sie besteht aus zwei Perioden, eine einfache, kurze, eine zweite zusammengesetzte, durch viele Abtheilungen gebildete. Bei

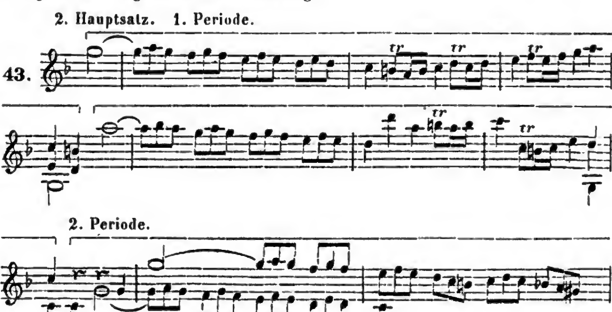
der letzten finden wir Abtheilungen von verschiedener Ausdehnung z. B. die 2. Abtheilung von 6 Takten, ebenso die 5. und letzte Abtheilung; die übrigen enthalten 4 Takte. Sie sind meistens aus Wiederholungen gebildet, die im 22. Takte durch eine Trugcadenz verbunden sind. Die ganze Gruppe schliesst im 32. Takte mit vollkommener Cadenz, aber einstimmig.
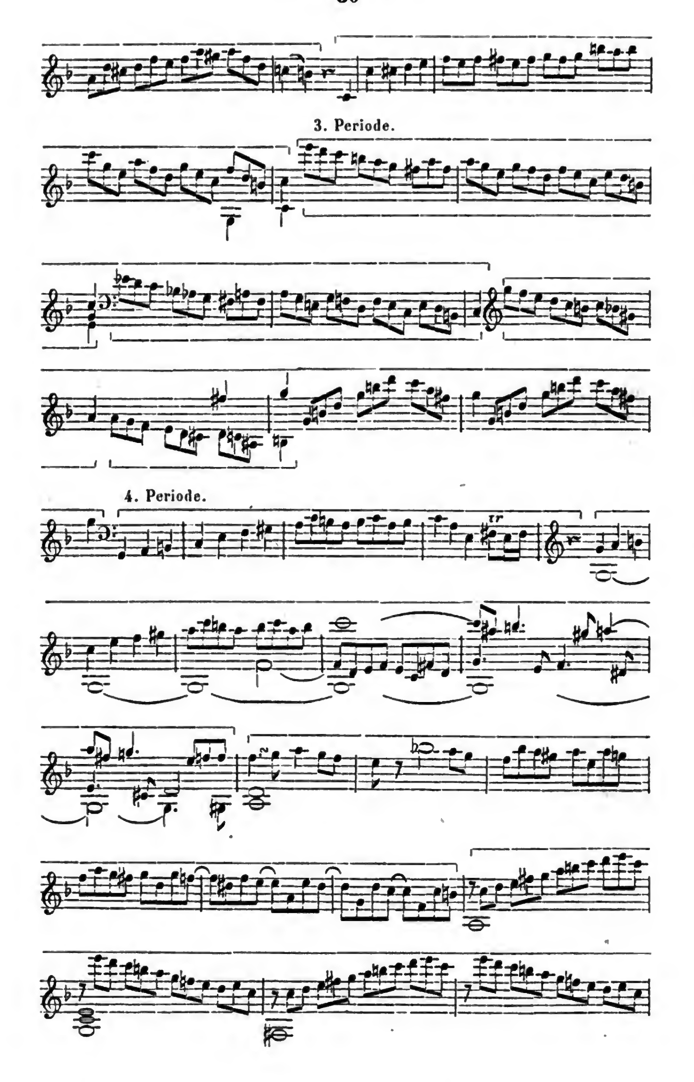
Wir fügen hierzu die Uebergangsperiode.
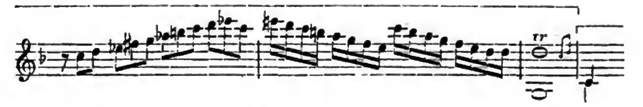


Dieser Uebergang zu dem zweiten Hauptgedanken ist kurz und bildet eine einzige Periode, was hier um so angemessener ist, da die erste Periodengruppe in so weiter Ausdehnung erschien. Er beginnt sogleich mit einer Modulation, die der Bass allein ausführt, und ist aus dem ersten Hauptgedanken des Satzes gebildet, dessen erstes Motiv [Notenbeispiel] allein die zweite Abtheilung ausführt, und schliesst, wie oben erwähnt mit einem Halbschlusse in G dur.

Der folgende zweite Hauptbestandtheil des ganzen Satzes ist hier der grösste. Er erscheint selten in solcher reichen Mannichfaltigkeit und grossen Ausdehnung.





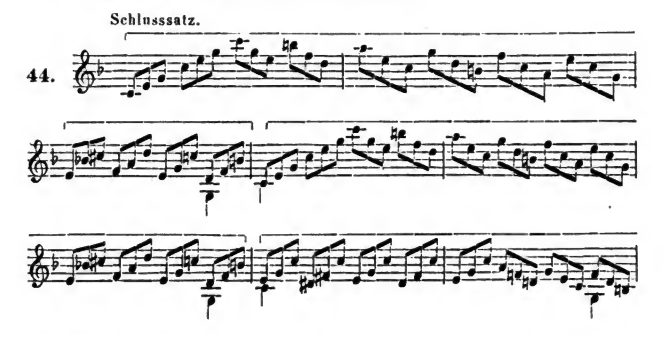
3. Periode.
4. Periode.
tr
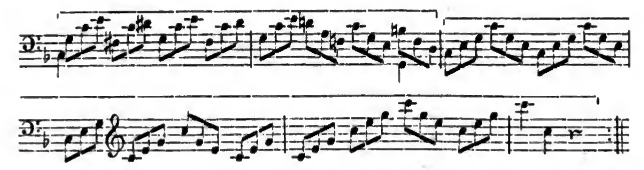


Dieser Abschnitt besteht aus verschiedenen ziemlich gleich gebildeten Perioden, die nicht alle aus einem Hauptgedanken gebildet sind, sondern verschiedene Motive zum Grunde haben.

Die erste Periode giebt uns den musikalischen Gedanken einfach, besteht aus zwei gleichen Abtheilungen von 4 Takten und schliesst mit vollkommener Cadenz. Die zweite Periode wiederholt den Gedanken in imitatorischer Weise und schliesst ebenfalls mit vollkommener Cadenz. Sie ist wieder aus zwei gleichen Abtheilungen gebildet. Die dritte Periode bringt neue, nur rhythmisch den frühern analoge Motive. Die erste Abtheilung von 4 Takten zeigt wieder eine Trennung von 2 und 2 Takten, bringt also nach dem frühern gleichen Abschnitte eine rhythmische Steigerung hervor, auf die wir besonders aufmerksam machen, und die in der folgenden Abtheilung sich sogar auf einen Takt erstreckt, wie die untere Einklammerung zeigt. Die 2. Abtheilung zeigt eine Verlängerung und schliesst mit unvollkommener Schlusscadenz in G dur. Die vierte Periode beginnt mit neuen Motiven und enthält 4 Abtheilungen; von denen die 2. und 3. aus 6 Takten, die 4. aber aus 7 Takten besteht, wenn man bei der letztern nicht den Anfangspunkt der kommenden Periode als Schluss derselben betrachten will. Die ganze Gruppe schliesst mit vollkommener Cadenz in der Tonart der Dominante.

Wir fügen den Schlusssatz hinzu.





Der Schlusssatz zeigt sich hier nach dem ausgeführten Mittelsatz um so kürzer. Er enthält keine Perioden, nur kurze Sätze von drei, zwei und vier Takten, die sich wiederholen und stets mit vollkommener Schlusscadenz endigen.

Beim Rückblick auf den ganzen Theil finden wir die wesentliche Modulation, wie in unserer frühern Erläuterung der natürlichsten Form, höchst einfach. Denn ausser den vielen vorübergehenden finden wir eine einzige Modulation am Schlusse einer Periodengruppe, nämlich in der Halbcadenz der Tonart der Dominante bei der Uebergangsperiode von wesentlicher Bedeutung.

Für den zweiten Theil einer grössern Composition liegen die Keime ebenfalls in der bereits erläuterten kleinern Form.

Er besteht aus zwei Hälften. Die erste bilden die Perioden, welche die beiden Hauptgedanken in besonderer und neuer Verwendung bringen (in der technischen Kunstsprache, die gearbeiteten Sätze, oder Durchführungsperioden); die zweite Hälfte besteht in der Wiederholung des ersten Theiles mit den für das Ende nöthigen Abänderungen der Modulation, Verkürzungen, zum Theil Verlängerungen und sonstigen neuen aus dem Ganzen nothwendig hervorgehenden Verwendungen des Stoffes.

Genauer zergliedert zeigen sich folgende Gruppen:

1. Die Durchführungsperioden. Sie finden ihr Ende häufig vermittelst einer Halbcadenz in einer verwandten Molltonart.
2. Der Verbindungssatz, zuweilen auch Periode, oder Periodengruppe zwischen den obigen und nächstfolgendem Satze. In kleinern Sonaten fällt dieser Verbindungssatz nicht selten mit der ersten Periodengruppe zusammen und schliesst sich durch Halbcadenz in der Dominante dem folgenden an.
3. Die Wiederholung des ersten Hauptgedankens im ersten Theile, meist mit Abkürzungen.
4. Verbindungssatz, meist sehr kurz.
5. Wiederholung des zweiten Hauptgedankens in der Haupttonart, die durch eine vollkommene Cadenz in derselben

Tonart beschlossen wird, und woran sich, wie im ersten Theile, die meistens länger ausgeführten

6. **Schlusssätze**, oder **Schlussperioden** fügen.
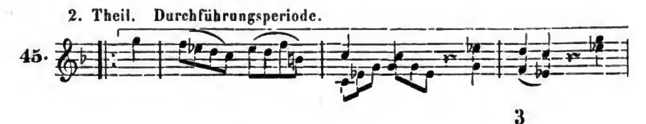
Von allen diesen bietet der erste Bestandtheil, die **Durchführungsperioden**, grosse Schwierigkeit und bedarf des sorgfältigsten Studiums, da sich hier besonders die Meisterschaft bewährt. Wir fügen noch Einiges im Allgemeinen zur Erklärung über diese Perioden hinzu und kommen später noch ausführlicher auf sie zurück.
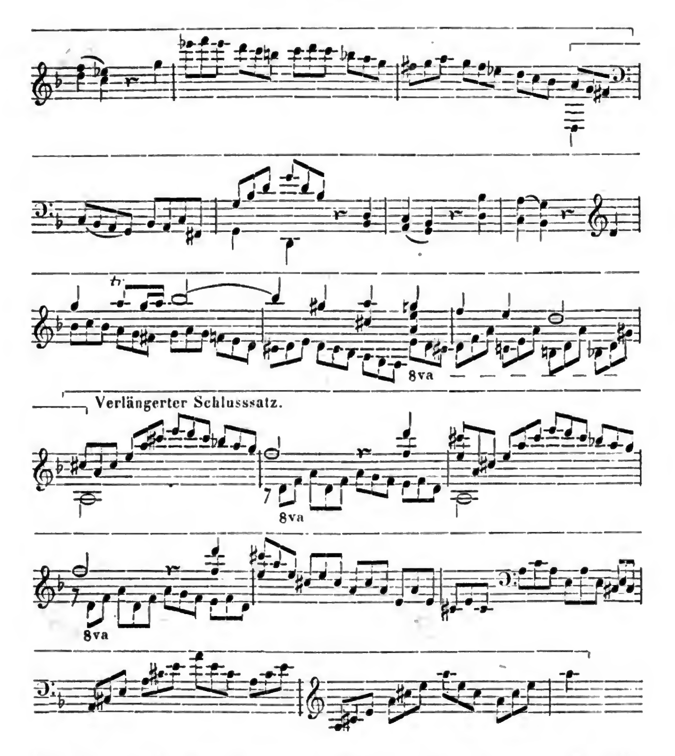
Die Motive des Satzes erscheinen bei den Durchführungsperioden in immer neuer Verwendung, bald imitatorisch oder canonisch, bald verkürzt, mit neuem Stoff vermischt, bald in der Umkehrung, in verschiedene Stimmen vertheilt, u. s. w. Hier kommen auch die meisten **wesentlichen** Modulationen vor, da der Mannichfaltigkeit wegen Tonartenwechsel erforderlich ist. So wiederholen sich die einfachen Perioden, oder Abtheilungen derselben in verschiedenen Tonarten gern in ähnlicher Weise, wie oben bei kleinern Tonstücken bereits erläutert wurde. Doch findet diese Wiederholung selten öfter als dreimal statt, und das drittemal schon in vielfacher Veränderung und dem Streben an neue Motive anzuknüpfen. Ist die Composition von grösserm Umfang, so erscheint der **zweite Hauptgedanke** oft als der Mittelpunkt dieser Gruppe in neuer Tonart, wohin die vorgehenden Sätze streben, und zwar entweder einfach, oder noch öfters in Verkürzungen, an welche sich wieder Perioden andern Inhalts schliessen, bis durch eine Halbcadenz der Punkt erreicht ist, von dem aus die Verbindungssätze zur Wiederholung beginnen.

Alles geschieht hier in reichem Tonartenwechsel, dessen Farbenspiel dann immer gute Wirkung macht, wenn es mit Geschmack und gesundem Sinn entworfen ist.

Der zweite Theil unsers vorliegenden Sonatensatzes von Mozart wird uns in seiner einfachen Weise die eben angedeuteten Grundzüge bestätigen.

Wir lassen diesen Theil, so weit er für unsern Zweck dienlich ist, hier folgen, und fügen zur Erläuterung einige Bemerkungen hinzu.
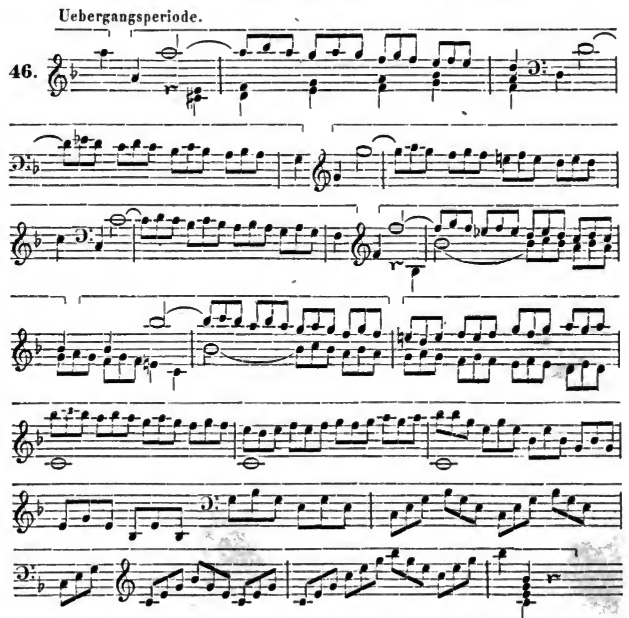




Der Durchführungssatz erscheint hier in einer einzigen Periode, deren Abtheilungen, durch die Einklammerungen bezeichnet, verlängert sind, an welche sich ein verlängerter Schlusssatz fügt. Die erste Abtheilung beginnt in C moll und endigt im 7. Takte in G moll; mit der Cadenz selbst im 6. Takte beginnt die 2. Abtheilung im Basse als Wiederholung der ersten in G moll, und endigt im 14. Takt mit einer Halbcadenz in D moll, der Parallele der Haupttonart. Das Motiv dieser Periode ist dem ersten Hauptsatze entnommen, welchem sich neue Gänge anschliessen.

Die folgenden 9 Takte bilden keine Periode, sondern nur einen Satz, der die Cadenz wiederholt und den Schluss verlängert.
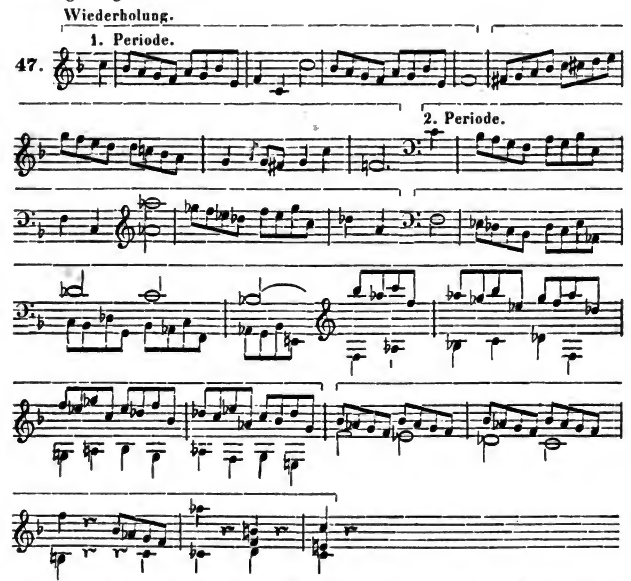
Von hier beginnt der Uebergangs- oder Verbindungssatz, oder die Periode zur Wiederholung des ersten Hauptsatzes.



Die ganze Periode besteht aus 21 Takten. Das Motiv derselben ist durchgängig dem zweiten Hauptgedanken, der bei der ersten Durchführung nicht benutzt wurde, entnommen. Die Abtheilungen dieser Periode sind sehr regelmässig, sie zeigen 4 und 4 Takte, zuletzt in rhythmischer Verkürzung 2 und 2 Takte. Diese Verkürzungen erscheinen sehr gern nach öftern Wiederholungen einer Abtheilung, und bilden hier noch einen besondern Reiz, da sie imitatorisch in zwei Stimmen vorkommen. Wir machen auf diese Motivbehandlung durch Verkürzungen, die Beethoven besonders häufig benutzt, aufmerksam. Die letzten 9 Takte verlängern den Abschluss der Periode und spannen die Erwartung auf die Cadenz, die mit dem folgenden Anfang des Hauptsatzes eintritt.

Die Wiederholung des Hauptgedankens (Repetition) ist in der

ersten Periode der des ersten Theiles gleich, von der zweiten an aber gänzlich verschieden. Das Hauptmotiv wendet sich bald nach Des dur und endigt durch Sequenzen, die zugleich den Verbindungssatz mit dem zweiten Hauptgedanken, der hier keine besondere Gruppe ausmacht, enthalten, vermittelst Halbcadenz in C dur, wie folgender Auszug zeigt.



Die ungleichen Abtheilungen der zweiten Periode bedürfen keiner weitern Erklärung.

Von hier an zeigt der Satz wenig Neues. Die Perioden des zweiten Hauptgedankens wiederholen in F dur treu den ganzen Satz des ersten Theiles und zeigen nur gegen das Ende zwei Verlängerungen, von denen die erste eine meisterliche Verknüpfung zweier Hauptgedanken enthält. Auch der Schlusssatz bringt nichts Neues und ist dem ersten Theile gleich gebildet.

Ueber Schlusssätze mag hierbei im Allgemeinen noch erwähnt werden, dass sie dann gern in grössrer Ausdehnung und in Periodengruppen erscheinen, wenn der vorhergehende Hauptabschnitt nicht

zu lang ausgesponnen ist. Sie enthalten dann meistens Motive des ersten Hauptgedankens, doch finden sich auch neue Bildungen.

Die übrigen Sätze einer Sonate.

Der langsame Satz. Adagio, Andante u. s. w.

Nach Darlegung der Grundzüge eines ersten Sonatensatzes bedarf es für die folgenden nur noch einiger Bemerkungen.

Die Grundzüge der Form eines Adagio, Larghetto u. s. w. ist meistens genau dieselbe, wie die eben erläuterte, nur dass bei der langsameren Bewegung dieser Tonstücke manche Bestandtheile derselben in geringerer Ausdehnung, oder mit andern eng verknüpft vorkommen. Wir finden die erste Periode oder Periodengruppe, die den Gesang, das Thema enthält; die Verbindungs- oder Uebergangsperioden in mehr oder weniger Ausführung; die Periode des zweiten Hauptgedankens, meist kurz gehalten, wie den Schlusssatz in Verbindung mit diesem.

Der zweite Theil enthält die Durchführungsperioden, nur meist kürzer als in den ersten Sonaten-Sätzen, den Verbindungssatz, die Wiederholung des ersten Hauptgedanken, nicht selten kürzer als früher, eben so die des zweiten und den Schlusssatz.

Selten aber erscheinen die langsamen Sätze in den Beethovenschen Sonaten in solcher Ausdehnung, öfters in seinen Quartetten. In den Sonaten finden wir die mannichfaltigsten Formbildungen, die zu erkennen und durchforschen nach vorhergegangener Erläuterung der Grundform keine Schwierigkeit machen wird.

Bei eigenen Uebungen wird über Maas und Gränze des Vorliegenden nur der Ueberblick über die Verhältnisse der Theile zu einander und zum Ganzen entscheiden können.

An der Stelle eines Adagio, u. s. w. finden sich auch Tonstücke schnellern Tempo's und heitern Charakters, wie Andante con moto, Allegretto, oder Variationen. Da die Formbildung aller Tonstücke zum Theil durch den Charakter derselben bestimmt wird, so wird auch in diesen grosse Mannichfaltigkeit stattfinden können. Wir können auch hierbei auf das bereits früher Behandelte verweisen, welches das Verständniss mancher Gestaltung erleichtern wird.

Die Menuett, das Scherzo.

Die Bildung der Menuette, Scherzi wird aus den frühern kleinen Formen leicht zu bewerkstelligen sein.

Die letztern können nach Art aller andern Sätze, namentlich im zweiten Theile eine grössere Ausdehnung erhalten. Die Durchführungsperioden lassen sich bei den meist kurzen Motiven gut anbringen, uud wirken sehr zur Belebung des Ganzen.

Zu diesen Tonstücken gesellt sich gern ein zweiter selbstständiger Satz: Trio oder Alternativo genannt. Die Tonart für diese Sätze ist gewöhnlich eine andere, als die des Hauptsatzes, nur immer eine verwandtschaftliche. Für diese Sätze, die immer von kleinerm Umfange sind, als die vorhergehenden, bedarf es nach Obigen keiner weitern Erklärung. Der nöthigen Abrundung wegen wird immer nach dem Trio der Hauptsatz wiederholt. Man findet auch zwei Trio's, in welchen Fällen der Hauptsatz zweimal wiederholt wird.

Der vierte Satz einer Sonate.

Die Rondoform.

Der vierte Satz einer Sonate erscheint nicht selten als Finale dem ersten gleich gebildet. Oft trifft man aber auch eine Form an, die den Namen Rondo trägt, und über die wir besonders sprechen müssen.

Bleibt auch die Rondoform in den Hauptzügen jener oben besprochenen allgemeinen Form gleich, so ist sie namentlich dadurch von ihr unterschieden, dass die Wiederholung des ersten Hauptsatzes nicht einmal, sondern zweimal erfolgt. Diess geschieht auf folgende Weise.

Der erste Hauptgedanke, meist von lebendigem, leichten Charakter, erscheint kurz und präcis nach Art der Tonstücke kleinern Umfanges, gewöhnlich in zwei Theilen, die nicht selten repetirt werden, und mit vollkommener Cadenz abgeschlossen.

An ihn schliessen sich die Uebergangssätze oder Perioden mit neuen Motiven, die zu dem zweiten Hauptsatz in der Tonart der Dominante oder Parallele führen, hier gewöhnlich ein Gesangsatz. Nach kurzer Verbindung wird der erste Hauptsatz gewöhnlich mit Abkürzungen wiederholt und vermittelst vollkommener Schlusscadenz in der Haupttonart beendet.

Neue Motive beginnen die nächste Periodengruppe, nicht selten in neuer Tonart, wie z. B. bei einem Rondo in Dur gern in einer Molltonart. An sie fügt sich der Verbindungssatz zur nochmaligen Wiederholung des ersten Hauptgedankens, worauf in ähnlicher Ver-

bindungsweise, wie oben der zweite Hauptsatz in der Haupttonart erscheint und durch einen Schlusssatz zu Ende geführt wird.

Wenn auch hier sich Veränderungen in der Folge der gewählten Motive in verschiedenen Werken finden, so wird doch die gegebene Anordnung der Hauptbestandtheile in dieser oder ähnlicher Weise sich finden lassen.

In den Beethovenschen Werken findet sich diese Rondoform öfters in den letzten Sätzen, ohne den Titel Rondo zu führen.

Zum weitern Studium dieser Kunstform verweisen wir auf folgende Sonaten von Beethoven: Op. 2. A dur. Op. 7. Es dur. Op. 10. D dur. Op. 13. C moll. Op. 22. B dur. Op. 26. As dur. Op. 27. Es dur. Op. 28. D dur. Op. 31. G dur. Op. 49. G moll. Op. 52. C dur.

Die Formen des Streichquartett und der Sinfonie.

Die Form des Streichquartetts unterscheidet sich von der der Sonate, ausser in der selbstständigern Behandlung der Instrumente bei der Benutzung der Motive und der besondern Instrumentation nur in der grössern Ausdehnung einzelner Theile. Die Folge der Bestandtheile bleibt immer dieselbe. Die Verbindungssätze sind zum Theil länger ausgeführt, die Durchführungsperioden reicher ausgestattet und auch die Schlussperioden der einzelnen Sätze erscheinen in grösserer Ausdehnung.

Das Studium der Partituren, welches nach vollkommener Auffassung des Vorstehenden keine besondere Schwierigkeit haben wird, wird hierbei von grösstem Nutzen sein. Alles kommt darauf an, die Hauptcadenzen, welche die Bestandtheile des Tonstückes trennen, mit ihrer Modulationsordnung aufzufinden, und innerhalb derselben die Perioden zu zergliedern.

Dieses Studium ist in neuer Zeit durch sehr zweckmässige Gesammt-Partiturausgaben der Quartette und Quintette von Mozart, Haydn und Beethoven sehr erleichtert; eben so finden sich die besten der neuern Quartette, z. B. von Mendelssohn, Schumann bereits in Partitur vor. Wenn das Studium derselben dem weiter vorgeschrittenen jungen Componisten in jeder Beziehung dringend zu empfehlen ist, so gewähren diese Ausgaben auch dem reifern Musiker sehr nützliche Kunstbeschäftigung, wie zugleich eine angenehme und geistreiche Lekture.

Eben so wenig kann von unserm angenommenen Standpunkte aus Neues über die Formen der Sinfoniesätze gesagt werden, da sie am natürlichsten mit den bereits erläuterten zusammenfallen, nur dass hier die Periodengruppen gern in noch grösserm Maasse erscheinen, als es beim Quartett der Fall ist. Alles übrige Eigenthümliche derselben fällt einem der schwierigsten und wichtigsten Theile der Composition, nämlich der Instrumentation zu, die einer besondern, ausführlichen Abhandlung bedarf.

Eine genaue Analyse aller Beethovenschen Sinfonien, deren jede auch in Beziehung auf Form, ihre Eigenthümlichkeit zeigt, würde beweisen, dass sie sich auf eine Urform stützen, und die natürlichen Grundsätze der Fortführung, Steigerung, und Befriedigung in ächt künstlerischer Weise verfolgen.

Neuere Werke der Art zeigen nicht selten das Bestreben durch verschiedene Modification der Fortführung neue Bildungen zu gewinnen. Sollen sich aber solche Tonbilder als reine und kunstgemässe zeigen, so dürfen nie die allgemeinsten Grundsätze der Mannichfaltigkeit in der Einheit, die in der bereits vorhandenen Grundform sich findet, verletzt werden.

Die Ouverture.

Die Hauptbestandtheile der bereits dargelegten allgemeinen Form finden sich auch bei der Ouverture wieder.

Obwohl auch dieses Tonstück in zwei Theilen erscheint, so unterscheidet sich dasselbe zunächst dadurch von andern Sätzen, z. B. in der Sinfonie, dass der erste Theil desselben nicht wiederholt wird, was dort in der Regel geschieht. Die Perioden der Hauptmotive erscheinen hier gern in reicher Ausstattung, ebenso die Uebergangsperioden, die den Gesangsatz vorbereiten; dagegen sind meistens die Durchführungsperioden kürzer gehalten, wiewohl man unter den Beethovenschen, sowie unter den Ouverturen von Mendelssohn lang ausgeführte Mittelsätze antrifft. Die Schlusssätze sind dagegen sehr reich ausgestattet und steigern sich namentlich gegen das Ende sehr.

Auch in den Ouverturen von Weber, die sich weniger durch die Einheit der Gedanken, und künstlerische Durchführung der Motive, als durch reizende, populäre Ausbildung und geistreiche Behandlung derselben, wie durch glänzende Instrumentation auszeichnen, lässt sich bei aller Mannichfaltigkeit des Stoffes die Grundform deutlich erkennen.

Einleitungssätze, Introductionen zu Sinfonien, Ouverturen, u. s. w.

Die Bestimmung dieser Sätze besteht darin, das folgende Tonstück vorzubereiten, und die rechte Gemüthsstimmung dafür zu erwecken.

Diese Sätze finden sich in der mannichfaltigsten Form und Ausdehnung, und so selbstständig die Grundfarbe derselben sein kann, so wird ihr Charakter ihnen doch eine weniger vollendete, selbstständige Gestalt verleihen.

Die Motive des folgenden Hauptsatzes erscheinen nicht selten in den einfachsten Umrissen, oft finden sich aber auch besondere Motive für diese Sätze. Die Periodenbildung geschieht zwar nach bekannten Grundsätzen, zeigt sich aber viel weniger ausgeprägt, am seltensten in Gegensätzen. Die Modulationsordnung hat keine bestimmte Regel, nur ist zu bemerken, dass der Satz nicht gern in der Haupttonart schliesst, sondern in irgend einer andern, von welcher aus der folgende Hauptsatz am besten beginnen kann. Man findet Einleitungssätze, die sich nicht aus der Tonart entfernen, andere, die reichen Tonartenwechsel zeigen. Man vergleiche die Einleitungen zu den Ouverturen von Weber: der Freischütz, Oberon, mit der Einleitung zur A dur Sinfonie von Beethoven; ebenso die Einleitung zur gressen C dur Sinfonie von Franz Schubert.

Etwas Näheres, Bestimmteres lässt sich für diese Sätze nicht festsetzen, da sich gerade hier bedeutende Verschiedenheit der Form in den vorliegenden Mustern findet.
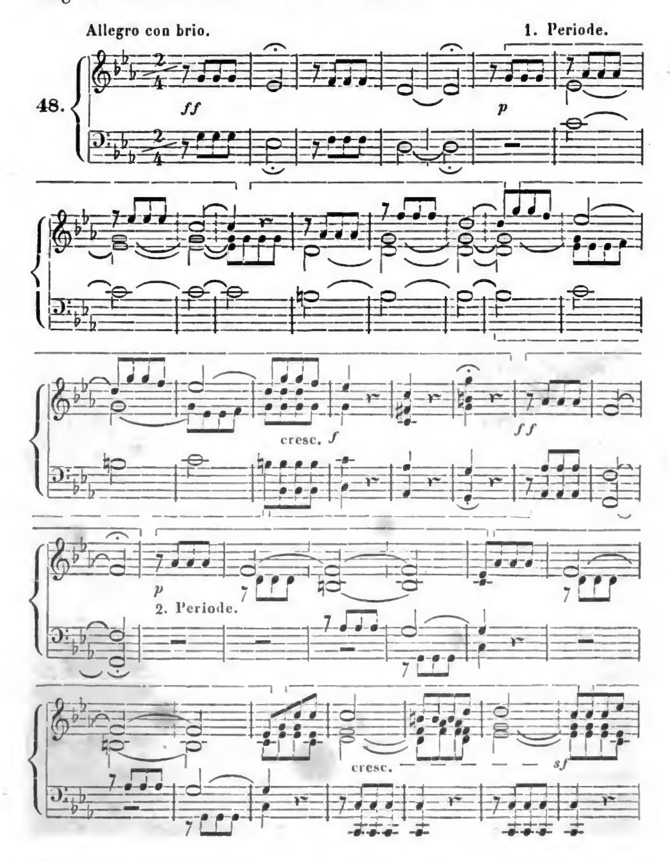
Noch Einiges über die Perioden grösserer Tonstücke.
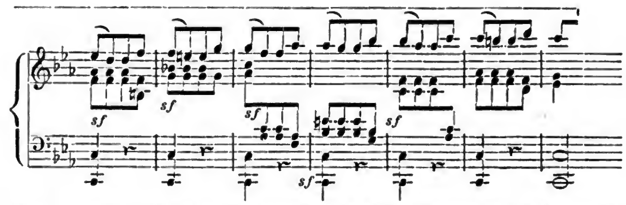
Wir haben an verschiedenen Orten erwähnt, dass die Periodenbildung der grössern Tonstücke, wie Sinfonien, Ouverturen u. s. w. in grösserer Ausdehnung erfolgt. Diess soll uns Veranlassung geben noch einiges Erläuternde über die Periodenbildung hinzuzufügen.

Wenn wir auch früher bereits von grösseren Perioden, und verschiedenen Abtheilungen derselben gesprochen haben, so betraf es immer nur solche, die durch Vorder- und Nachsätze und durch Cadenzen geschieden gebildet waren. In dieser Gestalt zeigen sich

die Perioden grösserer Tonstücke selten. Die Abtheilungen reihen sich zahlreich aneinander, ohne deutliche Ausprägung des Charakters von Vorder- und Nachsatz, ohne zu häufige Scheidung durch Cadenzen, vielmehr nehmen sehr oft erst zwei ganze Perioden den Charakter von Gegensätzen an.

Ein Beispiel mag diess näher erklären. Wir wählen den Anfang der C moll Sinfonie von Beethoven.





Die ersten fünf Takte geben hier als Einleitung das Hauptmotiv des ganzen Satzes. Sonst enthält die von uns ausgezogene Stelle zwei Perioden. Die erste derselben enthält 3 Abtheilungen, von denen die beiden ersten 4 Takte, die 3. 7 Takte umfasst. Will man die letztern 7 Takte getrennt betrachten, so finden sich wieder Abtheilungen von 4 und 3 Takten. Die Ungleichheit der letztern wird durch die Fermate ausgeglichen. Diese wie die Abtheilungen der folgenden Periode beginnen immer mit drei Achtel Auftakt. Diese Periode zeigt nur eine Cadenz am Schlusse und zwar eine Halbcadenz in G; sonst bestehen die ersten Abtheilungen nur aus einem einzigen Accorde, und zeigen bloss melodische Trennung. Zwischen dieser Periode und der folgenden ist als Gegensatz zum Anfang das Motiv einfach geschoben. Die zweite Periode enthält ebenfalls 4 Abtheilungen, deren letzte 7 Takte begreift. Bloss die beiden ersten ganz gleich gebildeten Abtheilungen sind durch Cadenzen getrennt, die letzten sind auf liegendem Bass gebildet.

Betrachtet man beide Perioden im Zusammenhang, so findet sich das Verhältniss des Gegensatzes, des Vorder- und Nachsatzes in grösserm Maasse in denselben wieder.

Von hier beginnt die Uebergangsperiode. Sie ist sehr kurz und enthält 4 Abtheilungen ganz gleichmässig gebildet. Die Modulation in die Paralleltonart geschieht ebenfalls kurz und entschieden durch Halbcadenz.

Auf diese Weise spinnt sich der Satz fort in ziemlich gleichmässigen Abtheilungen (nur einmal zeigen sich 6 Takte) selten geschieden durch Cadenzen, die der kurze Schlusssatz häufiger bringt.

Diese Andeutungen mögen genügen den Periodenbau grösserer Tonstücke zum Verständniss zu bringen.
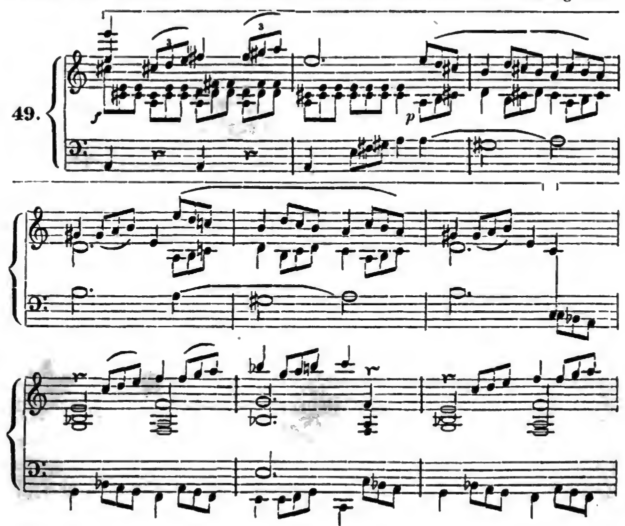
Ueber Behandlung der Motive bei den Perioden der Durchführung.
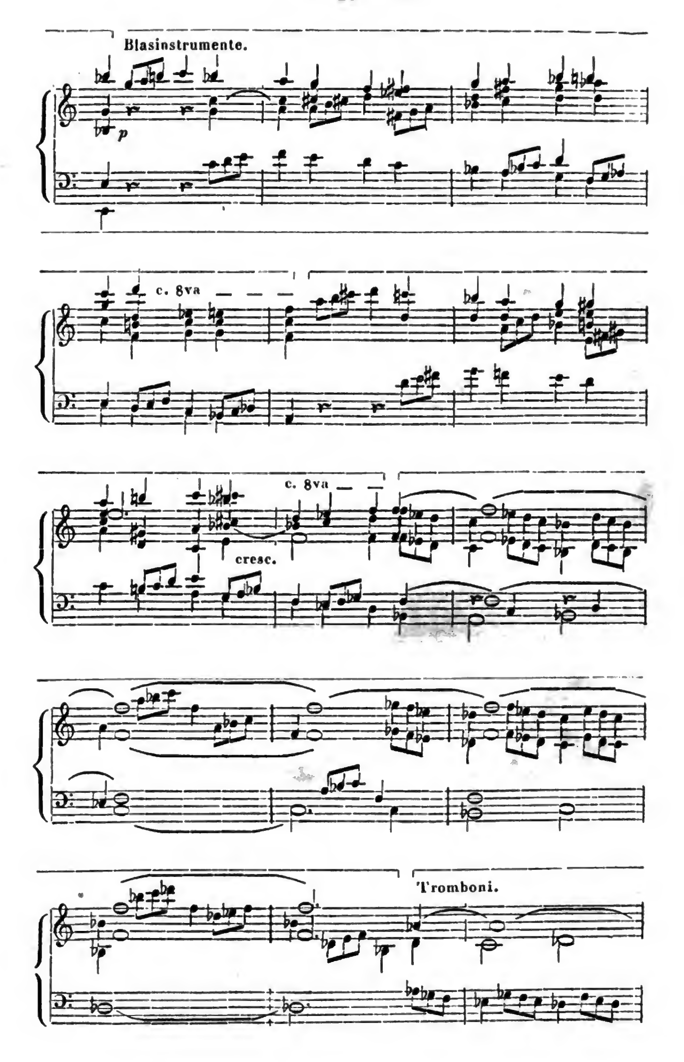
Obwohl die Behandlung der Motive im Ganzen, überhaupt die thematische Arbeit einer Composition nicht unser nächster Zweck der Darstellung ist, so fällt dieselbe mit der Periodenbil-
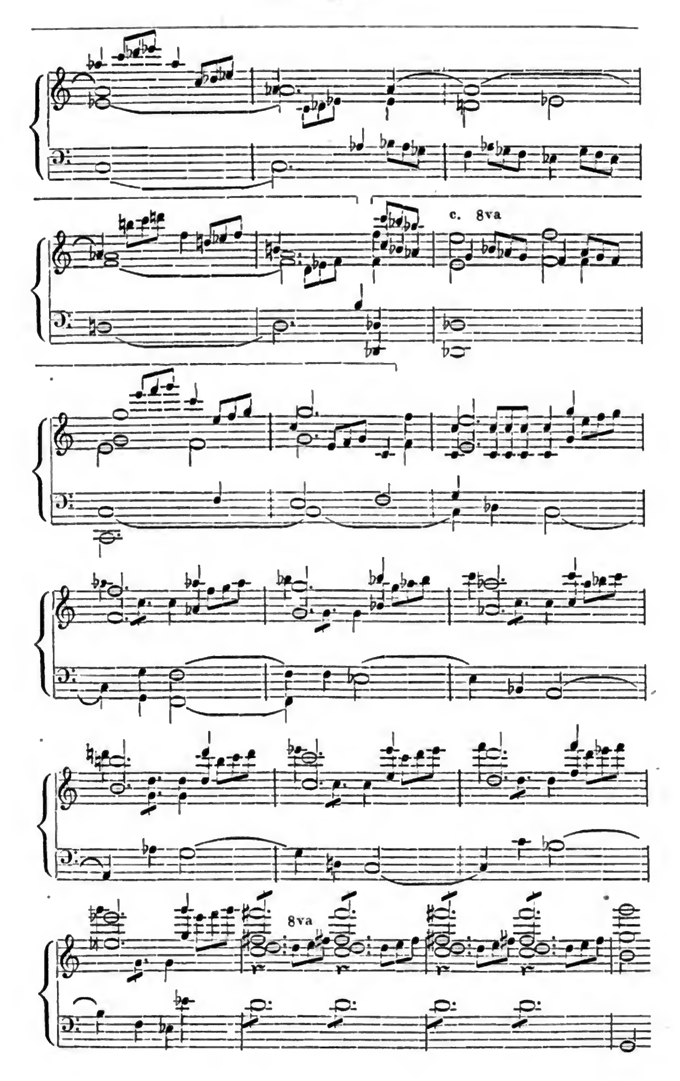
dung der Durchführung und ihres modulatorischen Wechsels so eng zusammen und bietet für den Anfänger so grosse Schwierigkeiten, dass zur Erklärung und zur Beförderung des Studiums noch Einiges darüber zu sagen nicht unzweckmässig sein dürfte.

Wir haben früher die Form eines musikalischen Gedankens festzustellen gesucht. Hier handelt es sich nicht mehr um die Gestaltung desselben in seinem Beginn, Fortschritt und Ende, sondern um gewisse Bestandtheile desselben, die Motive genannt werden. Wird der musikalische Gedanke zunächst in seiner Totalität vor die Seele treten und dargestellt werden müssen, so wird jetzt eine Theilung, Trennung desselben in seine Glieder, Hauptbestandtheile als Aufgabe zu stellen sein. Diese Zergliederung des Gedankens in seine bedeutendsten, wesentlichen Bestandtheile bildet nun gleichsam eine tiefere Erläuterung desselben, und mit diesen gefundenen Motiven werden zu Anfang des zweiten Theiles die Tonbilder in der mannichfaltigsten Weise geschaffen, die in ihrer Reihenfolge immer gern eine Steigerung empfinden lassen.
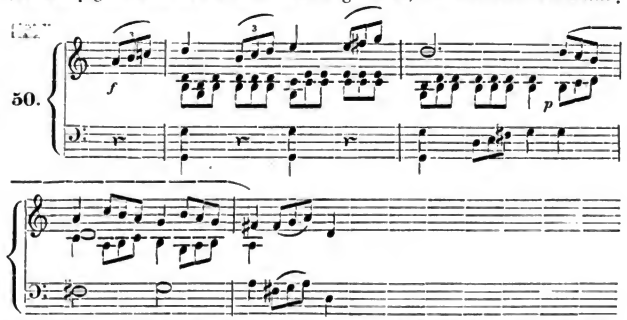
Zur nähern Erklärung wird uns folgende Durchführung im 2. Theile des letzten Satzes der C moll Sinfonie von Beethoven vortrefflich dienen. Wir setzen zunächst dieselbe im Auszug her.
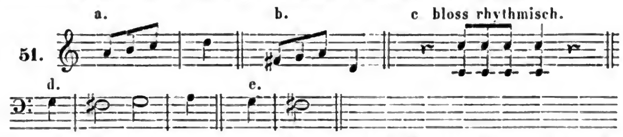



Blasinstrumente.
p
c. 8va
c. 8va
cresc.
Tromboni.


c. 8va
8va

Die Motive dieses Durchführungssatzes sind sämmtlich aus dem zweiten Hauptgedanken des ersten Theiles gewählt, der dort also erscheint:



Die Glieder dieser Periode, die hier als Motive ausser den vollständigen Abtheilungen zur Geltung kommen sind folgende:



etwas Anderes ausser einigen harmonischen Fortschreitungen kommt im ganzen Satze nicht vor. Diese Motive erscheinen in folgender Verbindung. Zuerst der vollständige Satz in A dur, die zweite Hälfte in A moll wiederholt; dieselbe in der Umkehrung, Versetzung der Stimmen in F dur zweimal wiederholt. Das Motiv *a* durch verschiedene Stimmen in reicher vorübergehender Modulation bis zum Halbschluss in F dur. Dasselbe wiederholt bis zum Halbschluss in B dur. Der zweite Abschnitt des Hauptsatzes in B dur, mit Verlängerung durch das Motiv *b*. Dasselbe als Gegensatz in B moll wiederholt. Dieselbe Wiederholung erfolgt in Des dur in der Umkehrung der Stimmen und ebenso als Gegensatz in Es moll. Das Motiv *d* in Nachahmungen. Das Motiv *e* verbunden mit den Motiven *c* und *a* durch Modulation in verschiedene Tonarten als Sequens fortschreitend bis zur vollkommenen Cadenz nach G dur.

Betrachten wir die ganze Durchführung nach ihrer Periodenbildung so finden wir folgende, und bemerken dabei, dass sich die Einklammerungen bei No. 49 auf die A b t h e i l u n g e n der Perioden beziehen. Die erste Periode besteht aus 10 Takten in zwei

Abtheilungen, die erste von 6 Takten durch Wiederholung gebildet, die zweite von 4 Takten, und geschieden durch Modulation. Die zweite Periode enthält zwei gleiche Abtheilungen von 4 Takten, von denen die letzte um einige Taktglieder gekürzt ist, wieder getrennt durch Modulation. Die dritte Periode umfasst 15 Takte, und besteht aus zwei verlängerten Abtheilungen von 6, und einer gekürzten von 3 Takten, geschieden durch Modulation. Der vierte Abschnitt ist nicht sowohl Periode, als Satz zu neuen, der durch 10 Takte, gesteigert durch Sequenz in Nachahmung der Motive *e*, *a* und *c*, zum Schlusse der ganzen Gruppe führt, und den folgenden Uebergangs- oder Verbindungssatz einleitet, der übrigens aus gleichen Motiven gebildet ist.

In anderer Beziehung lässt sich dieser reiche, kunstvolle Satz noch in Betracht nehmen, nämlich in Beziehung auf die Tonarten, die darin selbstständig auftreten, und durch die Abtheilungen der Perioden eingeführt werden. Es findet sich folgender reiche Tonartenwechsel;

1. Periode: A dur, A moll, F dur.
2. - F dur — G moll — B dur.
3. - B dur, B moll, Des dur, Es moll, F moll.
4. - F moll — G dur.

Diese Reihe der selbstständigen Tonarten zeigt niemals einen Rückschritt zu einer bereits dagewesenen, sondern stets ein Vorwärtsstreben zu einem bestimmten Punkte.

Zu einer sehr nützlichen Betrachtung giebt uns diese Stelle noch Veranlassung. Wenn der musikalische Gedanke zuerst ganz erscheint, so folgen ihm gern zunächst einzelne grössere Theile und diesen einzelne Glieder desselben in wiederholter Weise. Dieses von Beethoven in andern Fällen noch reichlicher angewandte Mittel zur Steigerung und Belebung der Sätze verdient eine besondere Beachtung. Mit diesem Verfahren eng verbunden ist auch die Vergrösserung mancher Abtheilungen der Perioden, durch zwei und mehr Takte, die zur Abwechselung der höhern Rhythmen wesentlich beiträgt, und bei Sätzen aus kleinern wiederholten Motiven gebildet am besten bewerkstelligt werden kann.

Allgemeine Schlussbemerkungen.

Wir können unsern reichen Stoff, den in seinen äussersten Umrissen darzustellen unser bisheriges Bestreben war, nicht ver-

lassen ohne noch einmal einen Blick auf das Ganze zu werfen und einige allgemeine Bemerkungen hinzuzufügen.

Die bisher dargelegten Grundzüge zur formellen Bildung einer Composition sind aus den natürlichen Bedingungen des Fortschreitens, der Steigerung, des Schlusses, der Befriedigung; der Verknüpfung und Verschlingung verschiedener musikalischer Gedanken; der Mannichfaltigkeit in der Einheit entnommen. Ihre Bestätigung findet sich in allen bessern Werken der ältern und neuen Schule.

Eine neue, modificirte Anwendung der gegebenen Grundlage wird in geeigneten Fällen Statt finden können, es wird aber immer eine naturgemässe Entwickelung, eine Beobachtung der entschieden aus der Natur der Musik entkeimten Grundsätze dabei zu fordern sein.

Es mag für Manche hierbei die Bemerkung nicht unzweckmässig sein, dass diese natürlichen Grundzüge des Fortschreitens von keinem der frühern Meister erfunden, sondern dass sie als im Wesen und in der Natur der Musik begründet aufgefunden worden sind; dass sie daher auch nie veralten können, und dass die Neuerungssucht sie nie wird vernachlässigen können, ohne zugleich das ganze Wesen der Musik zu verändern, oder auch zu vernichten.

Für unsern Zweck kann es sich nur um den richtigen Gebrauch des Gegebenen handeln, und es mögen noch folgende Bemerkungen als zu weiterer Untersuchung und zum Nachdenken ermunternd hier Platz finden.

Zweierlei Dinge besonders sind es, die einen wesentlichen Einfluss auf die Formbildung eines Tonstückes äussern: die Modulationsordnung, und die Trennung und Verbindung der Perioden und ihrer Theile.

Die Abweichung von unserer oben angegebenen allgemeinen Modulationsordnung wird nur dann geschehen können, wenn in der an ihre Stelle getretenen wirklich eine Steigerung, ein Fortschreiten liegt. So wird man kaum an die Stelle des ersten Theiles, wo die Herrschaft der Tonart der Dominante beginnt, die Unterdominante setzen können, weil in ihr ein Rückschritt in Bezug auf die Tonika enthalten ist, weshalb sie sich sehr oft vor dem Hauptschluss, als Rückkehr zu dem Ausgangspunkt findet. Dass aber Beethoven solche Abweichungen bringt, und wie in vielen Fällen, so z. B. im letzten Satze der A dur Sinfonie an der Stelle der Dominantentonart, die Molltonart der Oberterz gebraucht, in der Ouverture zu Leonore C dur die Durtonart der Oberterz, oder

in dem ersten Satze des B dur Trio die Durtonart der 6. Stufe, ist eine von diesem Meister wohlberechnete Steigerung und bringt eine ächt künstlerische Wirkung hervor, berechtigt aber den Anfänger nicht, es als Norm anzunehmen und stets nachzuahmen, denn die Gewandheit im Gebrauch der Mittel möchte kaum so gross sein, um alle Bedingungen einer solchen Abweichung zu erfüllen.

Die Grösse des Tonstückes wird über den Umfang der Tonkreise im Allgemeinen entscheiden, denn es ist klar, dass grössere Compositionen einen reichern Farbenwechsel in Anspruch nehmen, als kleine.

Die mühsame, gesuchte Einführung weit entfernt liegender Tonarten kann wohl dem barocken Sinn genügen, wird aber deshalb nicht weniger unkünstlerisch zu nennen sein. Die Verbindung weit liegender Tonarten muss immer, so neu und effektvoll sie sich auch zeigt, natürlich erscheinen, sonst wird sie Effekthascherei, die den Eindruck des Ganzen schwächt. Jede Abänderung der natürlichen Folge darf nicht aus Spekulation auf Originalität, sondern nur aus innerer begründeter Ueberzeugung versucht werden, und wird nur dann vollkommen gelingen, wenn reife Erfahrung und Bildung die Selbstkritik hinlänglich geschärft hat.

Ist der Wechsel der Tonarten durch die nothwendige Belebung des Ganzen bedingt, so ist aber besonders darauf zu sehen, dass die selbstständig neue Tonart nicht schon verbraucht ist. Diess gilt namentlich von den herrschenden Tonarten; bei den vorübergehenden Modulationen bedarf es dieser Berücksichtigung weniger.

Den reicheren Tonartenwechsel verspare man immer für die Durchführungsperioden. Hier ist er begründet. Früher schwächt er und lenkt die Aufmerksamkeit von der Hauptsache zu Nebendingen, von dem Gedanken selbst zur äussern Form.

Die Betrachtung unserer ausgewählten und analysirten Durchführungsperioden zeigt niemals eine Rückkehr zu einer bereits verlassenen Tonart. Diess mag uns als ein Beweis gelten, dass der Fortschritt, die Steigerung hier ausserhalb der bereits berührten Tonkreise zu finden ist. Weit von einander liegende Perioden stehen jedoch in dieser Beziehung in ganz anderm Verhältniss.

Ueber grössere Umrisse.

Wir stellten schon früher den Grundsatz auf, dass Compositionen von grösserm Umfang auch weitere, grössere Umrisse,

Contouren haben müssten, während bei kleinern sich die Trennung der Glieder häufiger zeige. Diess kann besonders dadurch geschehen, dass erstens die Perioden vergrössert erscheinen und zweitens der Abschluss derselben, die Cadenzen nicht zu bestimmt und häufig auftreten, sondern dass die Periodenverbindung auf andere, enger verknüpfende Weise erfolgt. Die Nachtheile, die sich bei Nichtbeobachtung dieser Dinge ergeben, zeigen sich ebenso wie die einer zu ängstlichen Beobachtung der Grundformen sehr häufig in Compositionen neueren Styles. Wenn in dem einen, letztern Falle die Composition eine eckige, oder zerrissene Gestalt annimmt, und die innern Stützen des ganzen Baues sich von Aussen wahrnehmen lassen, verschwimmen im andern Falle alle Bestandtheile so in einander, dass man selbst bei aufmerksamer Beobachtung nicht im Stande ist die Gedanken in ihrer Totalität zu fassen, sie zu scheiden von Bei- und Nebenwerk, ihre Folgerungen, ihre Beziehungen richtig zu verstehen.

Findet man den ersten Fehler, als zu pedantisch leicht erkennbar in neuer Zeit weniger, so trifft der Vorwurf in letzter Beziehung nicht selten Compositionen neuerer Zeit von sonst geistreichem Inhalt. Eine Rede, ein Vortrag, in dem sich die logische Ordnung nicht fassen lässt, kann nicht auf einen Punkt hinwirken, sondern wird zerstreuen. Diese, wenn man so sagen darf, logische Ordnung muss sich auch in jeder Composition empfinden lassen. Die Gedanken müssen zuerst einfach, präcis und abgeschlossen hingestellt sein, die Verknüpfung derselben als wesentliche, nothwendige Folgerung derselben; dann erfolgt die Darlegung nach allen Seiten hin, die Durchführung, nach welcher der innere Werth des Gedankens zu prüfen sein wird; zuletzt in der Wiederholung das Resumé und der Abschluss. Alles dieses muss sich dem Gefühl deutlich offenbaren, wenn es Wohlgefallen erwecken, wenn die innere Ordnung, die Form zur genügenden Darstellung gelangen soll. Das Neue, was in einer da vermiedenen Cadenz liegt, wo dieselbe begründet wäre, und zwar deshalb vermieden, weil sie andere Componisten gebraucht haben, ist nicht mehr werth, als ein Redesatz, der Seiten umfasst, und eine einzige Periode enthält. Tadelt man mit Recht diese letzte Weise als schwülstig und unerträglich, und nennt sie veraltet, so scheinen doch manche neuere Componisten diese Ansicht nicht zu theilen, deren Styl sich dieser Art der Periodenüberhäufung, der Aufschachtelung von Sätzen, die entweder durch ihren lockern Zusammenhang, oder durch Rückungen, durch erzwungene Modulationen dem Zuhörer keine leichte und

klare Auffassung gewähren, zuneigt. Die modernen Virtuosencomponisten fallen dagegen sehr leicht in den entgegengesetzten Fehler, da sie das Componiren nur als Nebensache, ihren Zwecken dienlich betrachten.

Die Methode der Arbeit.

Wenn wir zuletzt über die zweckmässige Methode der Uebungen bei diesem Gegenstande Einiges erwähnen, so wird es ebenfalls nur im Allgemeinen sein, das Specielle der besondern Anleitung oder der eigenen Einsicht überlassend. Wenn Vieles dem musikalischen Sinn, dem Gefühl für Rhythmus und Symmetrie, für Satz und Gegensatz überlassen werden kann, so wird der Anfänger doch zweckmässig verfahren, ehe er an ausführliche Compositionen geht, Einzelnes zunächst durch vielfältige Versuche zu erproben. Diess würde z. B. die Bildung einfacher Perioden, mit Satz und Gegensatz, mit verschiedenen, oben angegebenen Cadenzen sein. Sodann die Verknüpfung mehrer solcher Perioden zu einem ganzen Tonstück mit bestimmter Modulationsordnung. Für Bildung verlängerter Perioden würde zunächst die Durchführung im 2. Theile Gelegenheit geben, die vom einfachern zum grössern Verhältniss fortshreiten kann, so wie die Entwerfung immer grösserer Tonstücke.

Es wird hierbei und besonders bei Entwerfung von Sätzen einer Sonate Gelegenheit sein vor einer nicht selten empfohlenen Manier zu warnen, die darin besteht, für die Bildung solcher Sätze bestimmte Muster, z. B. von Mozart, Beethoven auszuwählen und sie in Bezug auf Perioden, Cadenzen, Modulationsfolge treu nachzubilden. Abgesehen davon, dass eine solche Schablonenarbeit durchaus unkünstlerisch ist, kann sie nicht einmal einen wahren Nutzen gewähren, da sie die eigene Gedankenfolge zu sehr beschränkt, und die Unselbstständigkeit nährt. Die oben angegebenen Umrisse, die allgemeinen Züge oder Wendungen mögen zwar immer als zunächst zu erreichendes Ziel vorschweben, Alles andere aber, wie Periodenbildung in ihrer Ausdehnung oder Beschränkung, in ihren modulatorischen Wendungen müssen aus eigener schöpferischer Kraft herausgebildet werden; ohne Berücksichtigung einer Vorlage, wenn die Formbildung nicht entweder zur Einseitigkeit, oder durch Gewöhnung zu später nie zu besiegender Unselbstständigkeit werden soll.

